Nordische Stilelemente in der karolingischen Buchmalerei

Inaugural-Dissertation

zur
Erlangung der Würde eines Doktors der Philosophie
der Hohen Philosophischen Fakultät
der Martin Luther-Universität
Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Waldemar Stöffel
aus Erfurt

Großbetrieb für Dissertationsdruck von Robert Noske in Borna-Leipzig
1935

Referenten: Professor Dr. Giesau
Geh. Reg.-Rat Professor Dr. h. c. Dr. Waetzoldt

Tag der mündlichen Prüfung: 13. Februar 1935

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinem Onkel Eugen Köhler

in Dankbarkeit!

Vorwort.

Die erste äußere Anregung zu der vorliegenden Arbeit empfing ich in den Sommermonaten des Jahres 1933, als die Diskussion über die Frage „Was ist deutsche Kunst?" im Hinblick auf die kommende Kunst des Nationalsozialismus nicht zum Stillstand kommen wollte. Es war mir ein Bedürfnis, dem unfruchtbaren Tagesstreit der Meinungen bald den Rücken zu kehren und eine wissenschaftliche Vertiefung der umstrittenen Fragen zu erstreben. Die Anleitung hierzu gab mir seinerzeit in liebenswürdiger Weise Professor Dr. Alois Schardt, dem ich an dieser Stelle hierfür meinen Dank sagen möchte.

Bei dem weiteren Eindringen in den Stoff tat sich eine solche Fülle von neuen Fragestellungen vor mir auf, daß ich die Notwendigkeit der Behandlung des Themas immer stärker erkannte. In mehreren langstündigen Gesprächen mit Professor Dr. Giesau wurden die Beziehungen des karolingischen Teilgebietes zur gesamten mittelalterlichen Kunst erörtert und damit der Horizont der Erkenntnisse geweitet, andererseits wurde aber das Thema, um ein Auseinanderfließen zu vermeiden, straff auf das stilkritische Problem konzentriert. Ich bin Professor Giesau für seine Anregungen und sein unermüdliches Interesse am Fortgang der Arbeit (vor allem auch hinsichtlich der Beharrung der nordischen Elemente bis ins hohe Mittelalter) zu herzlichem Danke verpflichtet.

Über die verschiedenen Einflüsse und Anregungen aus der umfangreichen Literatur an dieser Stelle zu sprechen, ist mir räumlich unmöglich. Mit einem Worte möchte ich lediglich zur Gesamthaltung von Josef Strzygowski, Wien, Stellung nehmen. Die Vergleiche mit der Kunst des Ostens, die der Forscher zu seinem Lebenswerk gemacht hat, habe ich in meine Erwägungen bewußt nicht einbezogen, obwohl ich sie studiert habe. Die ger-

manische Kunst der Völkerwanderung, die mich als Vergleichsobjekt hauptsächlich interessiert, ist vom Standpunkt meines Themas aus gesehen etwas Konstantes, das sich möglicherweise „aus der Verbindung mit den Völkern des Ostens ergeben hat“ [1]).

Hinsichtlich der Auffassung über die germanische Kunst des Mittelalters habe ich gerade in Strzygowski einen Schirmherrn von hohem Rang gefunden. Diese Feststellung hat mir, da meine Arbeit bereits abgeschlossen war, ganz besondere Genugtuung bereitet. Konnte er sich rückhaltloser zu einer rasse- und blutmäßigen Kunstanschauung bekennen, als wenn er sagt:

> „Leider besteht eine große Lücke, und zwar darin, daß wir die wichtigste Kräftegruppe, eben die beharrende (das ist die nordisch-germanische! Der Verf.), bisher überhaupt nie in Betracht gezogen haben. Wir gehen immer von den Willens- und Bewegungskräften (das sind die fremd einströmenden! Der Verf.) aus und fragen gar nicht danach, womit ihr Einfluß eigentlich zu ringen hatte.“ [2])

Die Beschaffung des notwendigen Bildmaterials gestaltete sich zum Teil so schwierig, daß ich schon aus dem Grunde auf eine Berücksichtigung der Farbwerte völlig verzichten mußte. Die Bilder sind — bis auf wenig Ausnahmen — Photographien, die nach den Originalen gefertigt wurden. Ich habe dafür (und zugleich für die Überlassung des Reproduktionsrechtes) Dank zu sagen: dem Trinity-College in Dublin, dem Kgl. Museum zu Kopenhagen, der Pariser Nationalbibliothek, der Landesanstalt für Vorgeschichte zu Halle und einigen anderen. Herzlichen Dank auch Herrn Dr. Boeckler von der Handschriftenabteilung der Berliner Staatsbibliothek, der mir bei der Bildbeschaffung verschiedentlich mit Rat zur Seite stand.

---

[1]) Bruno Brehm, Germanische Tierornamentik, im Sammelband „Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000“, herausg. von Josef Strzygowski, Wien, S. 93.

[2]) Josef Strzygowski, Heidn. u. Christl. um das Jahr 1000.

Inhalt.

Seite

Vorwort 5

A. Abgrenzung des Stoffmaterials und Festlegung der Begriffe 9

B. Wesensuntersuchung 16

1. Kapitel: Der germanisch-geometrische Stil 19
2. Kapitel: Die Entnaturalisierung 26
3. Kapitel: Tierornamentik und irischer Stil 38
4. Kapitel: Der Federzeichnungsstil 48

C. Zusammenfassung 61

Abbildungen 69

Schrifttum 85

A. Abgrenzung des Stoffmaterials und Festlegung der Begriffe.

Die Gesamtgeschichte der frühmittelalterlichen Buchmalerei ist bis heute noch nicht geschrieben. Das hat nicht zuletzt seinen Grund darin, daß diese Kunstäußerung zur Zeit der Karolinger ihren Sinn nicht in sich selbst trägt, wie späterhin beispielsweise die Renaissance, sondern daß sie lediglich der Gradmesser ist für die großen weltanschaulichen Umwälzungen, die mit dem Auftreten Karls des Franken für die germanischen Volksstämme verbunden waren. Die frühmittelalterliche Buchmalerei ist nicht Periode in der Stufenreihe einer Entwicklung, sondern sie ist Wende.

Mangels dieser Erkenntnis sind alle Versuche, die karol. Buchmalerei kunstgeschichtlich zu erfassen, bisher in der geographischen oder der historischen Methode stecken geblieben. Die Bezeichnung geographische oder lokale Methode gebe ich dabei denjenigen Bearbeitungen, die einzelne Schreibschulen und Schriftgruppen festzustellen bemüht sind und innerhalb dieser eine stilistische Entwicklung verfolgen[1]). Die historische Methode hingegen fragt nach den Vorbildern der überlieferten Kodizes und versucht die Forschung durch den Nachweis des Zusammenhanges mit altchristlichen, syrischen oder griechischen Handschriften zu bereichern[2]).

---

[1]) Als Kronbeispiel sei hier Wilhelm Köhler, Die Karolingischen Miniaturen, Berlin 1930, angeführt. Leider ist bisher nur der erste Band: Die Schule von Tours erschienen.

[2]) Diese Methode ist die ältere; sie reicht von Janitschek (1889) und Leitschuh (1894) über Beissel (1906) bis zu Adolf Goldschmidt (1928).

Alle diese Versuche entsprachen der bisher geübten Forschungsmethode und sind für die Wissenschaft von hohem und bleibendem Wert, der sich vorerst allerdings mehr auf die Ansammlung des notwendigen Forschungsmaterials beschränkte. Die sich hieraus ergebenden Schlüsse sind bisher nur zum geringsten Teile gezogen worden. So kommt es, daß wir auch innerhalb der frühmittelalterlichen Buchmalerei wohl eine ganze Reihe von Ergebnissen, aber nur eine Mindestzahl an Erkenntnissen haben.

Hier ist endlich eine andere Art der Betrachtung gerechtfertigt, die es unternimmt, die Dynamik in den Vordergrund zu stellen. Der Kampf der Kräfte, wie er zu Zeiten einer weltanschaulichen Wende auch in den Ausdrucksformen der Kunst sich äußert, muß selbst mit seinem Hin und Her, mit seinem Vorstürmen und Zurückweichen vor unseren Augen erstehen, wenn wir bis an das Tor der Erkenntnis vordringen wollen. Die spätere, aus einer Wandlung sich ergebende Entwicklung werden wir erst dann völlig begreifen, wenn wir erkennen und wissen, mit welchen Kräften die Erscheinungen geladen sind und von welchen Kräften die Entwicklungsverlaufe vorwärts gedrängt werden [3]).

Die Überfülle von Einströmungen klassisch-griechischer, klassisch- und spätrömischer, syrischer, byzantinischer, irischer, angelsächsischer Art hat die Forscher nicht zur Synthese kommen lassen. Und doch sind die Hauptgegner im Ringen um die damaligen Werte bald gefunden: es ist die Geisteshaltung, die wir heute kurz mit Antike bezeichnen, einerseits und die Ausdrucksform des nordischen Menschen andererseits. Zwischen diesen

---

[3]) Auch Kurt Pfister, Mittelalterliche Buchmalerei, München 1922, versucht von voraussetzungsbestimmtem Standpunkt an die Miniaturenkunst heranzugehen. Leider ist die Zielsetzung transalpin religiös gebunden; außerdem läßt wohl auch die Weite der behandelten Zeitspanne — ein Jahrtausend! — die notwendige wissenschaftliche Eindringlichkeit vermissen.

beiden Polen spielt sich der Kampf ab, den es für uns zu beobachten gilt[4]).

Es wäre freilich ein gigantisches Beginnen, wollte man die einzelnen Phasen dieses Kampfes an jedem Kodex der karol. Überlieferung gesondert untersuchen, um so ein Gesamtbild des rassisch-künstlerischen Wettstreites der damaligen Zeit zu erhalten. Hier ist das Feld noch für viele Parallelunterſuchungen geöffnet. Ich bin bestrebt, im Rahmen dieser Arbeit vorerst einmal aus der Fülle der karol. Kodizes diejenigen Handschriften herauszugreifen, die entweder einen direkten oder indirekten Einfluß des Kaisers Karl erkennen lassen, oder mir nach einer umfangreichen Voruntersuchung als typische Vertreter einer Artgattung erscheinen. Es handelt sich also bei den von mir ausgewählten Handschriften fast durchweg um solche, die einerseits den Willen zur nordischen Haltung, andererseits schon den Nachahmungstrieb antikischer Vorbilder verraten, oder auch oftmals den Willen zur nordischen Haltung innerhalb der antiken Imitation.

Wenn ich trotz der ursprünglich geplanten Beschränkung auf zu Lebzeiten Karls des Franken entstandene Kodizes gezwungen bin, bei der Betrachtung der Darstellung des Menschen und des Illustrationsstiles auch spätere Handschriften, wie das Evangeliar der Kölner Dombibliothek (Kod. 14) oder den Utrechtpsalter oder das Ebo-Evangeliar, heranzuziehen, so geschieht das nur, um damit Stilformen zu Worte kommen zu lassen, die das Gesamtbild der nordischen Bestandteile in der karol. Kunst erst vervollständigen. Zugleich soll damit den Versuchen entgegengetreten werden, die den Illustrationsstil — wie jede nicht auf den ersten Blick als antikisch erklärbare Formerscheinung — aus

---

[4]) Die Auseinandersetzung mit der Antike ist wissenschaftlich allgemein belegt; ich verweise hier nur auf Hermann Deckert, Deutsche Kunst, Breslau 1931, der der Ablösung der antiken Kräfte einen besonders breiten Raum einräumt.

dem Orient (ja sogar aus der jüdischen Kunst!) herleiten, ohne den erfolgten Stilwandel durch den nordischen Geist zu berücksichtigen [5]).

Im Hinblick auf die geistesgeschichtliche Struktur der karol. Epoche erhebt sich für uns zuerst die Frage nach dem persönlichen Verhältnis des Kaisers Karl zu der Kunst der von ihm beherrschten germanischen Völker. Es ist fraglos in gleicher Weise negativ gewesen wie seine allgemeine Einstellung zu ihnen. Aus diesem Grunde ist es uns unmöglich, die von Erna Patzelt [6]) vertretene Ansicht zu teilen, die es unternimmt, den Frankenkaiser mit dem Nimbus eines germanischen Volkskönigs zu umkleiden (selbst wenn wir die bekannte Vernichtung der Sachsenstämme ganz außerhalb unserer Betrachtung lassen!).

Noch zahlreiche andere Momente sprechen für eine sehr bewußt römisch-imperiale Haltung des Kaisers [7]). Im Imperium der Cäsaren lag bekanntlich das organisatorische Vorbild zu seiner Reichsgestaltung; und die römische Kirche, als die geistige und geistliche Erbin des Imperiums, war, solange er lebte, seine Verbündete. Wie sollte er da in Dingen der Kunst plötzlich aus anderen Quellen schöpfen als aus denen, die ihm hier entgegensprangen? [8]). Hinzukam, daß dieses künstlerische Bündnis

---

[5]) So besonders Hermann Hieber, Die Miniaturen des frühen Mittelalters, München 1912, der weit über das übliche Maß der damaligen Orient-Verehrung hinausgeht.

[6]) Erna Patzelt, Die Karolingische Renaissance, Beiträge zur Geschichte des frühen Mittelalters, Wien 1924.

[7]) Vgl. hierzu Josef Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, 1923, S. 40 ff.; Wolfram v. d. Steinen, Karl der Große, Leben und Briefe, Breslau 1928, S. 44; Hermann Deckert, Deutsche Kunst, Breslau 1931, Bd. 1, S. 21.

[8]) Erna Patzelt, eine eifrige Bekämpferin des karolingischen Renaissance-Gedankens, widerspricht sich hier im gleichen Atemzuge (a. a. O. S. 95): „wie in der Architektur, so wurde auch in der Malerei ... das antike Vorbild unmittelbar maßgebend," wenige

zur Freude beider Partner geschlossen werden konnte: einerseits gab es dem Frankenkaiser Anhalt und Ziel für die künstlerischen Unternehmungen innerhalb seines Reiches; auf der anderen Seite genoß das päpstliche Rom die doppelte Genugtuung, sowohl die erschlaffte Antike wieder mit neuer Kraft belebt zu sehen, wie auch das nördliche Weltreich für alle Zeiten mit dem Papststuhle, als eben dem Erben der Antike, eng zu verknüpfen.

Die Art und Weise, in der sich der Kaiser des spätantiken Vorbildes bediente, war allerdings für eine erstrebte Verschmelzung mit dem vorhandenen nordischen Kulturgut so ungeeignet wie möglich. Auch in der Kunst glaubte er, wie in seiner Eroberungspolitik, durch einen gegebenen Befehl alles ausrichten zu können. Er gab den Befehl zur Imitation[9]). Durch eine möglichst getreue Nachbildung der spätantiken Bauwerke, Malereien und Handschriften hoffte er, die Hände und Augen seiner „barbarischen" Untertanen für die Schönheiten der antiken Überlieferung und die Reife des südlichen Kunstsinnes zu erziehen[10]).

In diesem Vorhaben hat sich der tatkräftige Kaiser trotz der Hinzuziehung griechischer Gelehrter und römisch geschulter Schottenmönche (Alkuin) im wesentlichen getäuscht. Er, der nur den Blick auf den Süden gerichtet hielt, hatte sich allzu wenig um das Wesen und die Eigenart seiner germanischen Völker und überhaupt

---

Zeilen weiter: „Keine Renaissance, sondern ein stetig Gewordenes war die Kunst jener Zeit; kein bewußtes Zurückgehen auf die röm. Antike."

[9]) Der Auftrag an Odo v. Metz zum Bau des Aachener Münsters nach dem Vorbild von Ravenna ist wohl das bekannteste Beispiel.

[10]) Literaturgeschichtlich weist die antiken Einflüsse Samuel Singer nach: Karol. Renaissance, Germ.-Rom. Monatsschrift, XIII. Jahrg. 1925, S. 245.

der nordischen Veranlagung gekümmert[11]). Als erster großer Vertreter der ewigen germanischen Sehnsucht nach dem Süden hat er die Art seiner nordischen Heimat verkannt und als barbarisch abgelehnt, was der Ausdruck einer bestimmten Blutsgemeinschaft war. Er hoffte, seinen Völkern die Form der figuralen Gestaltung, die Möglichkeit der naturgetreuen Abbildung, den Reichtum eines großen künstlerischen Erbes zu überbringen, und mußte mit Verwunderung sehen, daß alles dies selbst in der Nachahmung vorerst nicht begriffen wurde. (Die klassischen Miniaturen der sog. Aachener Schule sind fraglos nicht von Einheimischen geschaffen worden!)

Kunst ist eine Angelegenheit des Gefühls und nicht des Verstandes; die nordischen Volksstämme, die Karl zu beglücken glaubte, vermochten nicht, sich in das Gefühl des südlichen Weltbildes hineinzuordnen. Diese Unfähigkeit der Germanen hat nichts mit Primitivität oder gar Barbarentum zu tun[12]), sondern spricht lediglich dafür, daß den Nordmenschen eine andere Art zu fühlen, zu denken und ihr Inneres auszudrücken eigen ist als den Südmenschen[13]). Es ist also keine Frage der Qualität, die hier zur Debatte steht, sondern eine Frage der Rasse!

Den Begriff nordisch fassen wir dabei in den weitgespannten Rahmen, den die Gegensätzlichkeit zum Süden der römischen Antike, zur Klassik Griechenlands und zur Fremdheit des Orients uns vorschreibt. Es braucht nicht erwähnt zu werden, daß im Hinblick

---

[11]) Die deutsche Namengebung der Monate und Winde und die Sammlung von Heldenliedern verschwinden vor der Überfülle an Beispielen für die antikisierende Einstellung Karls.

[12]) Hier pflichten wir Erna Patzelts tapferer Verteidigung der altgermanischen Kultur gerne bei, a. a. O. S. 32 u. 33.

[13]) Josef Strzygowski, Heidn. u. Christl. um das Jahr 1000 S. 14: „Die bildende Kunst der Nordvölker ist keine barbarische, sondern lediglich eine andere als die der Südvölker." Vgl. dort auch S. 28.

auf diese andersgearteten Kunstäußerungen der germanische Tierstil, das irische Bandgeflecht, die späterhin angelsächsische Federzeichnung usw. uns als durchaus einheitlich und eben als Teilerscheinungen jener gemeinschaftlichen Rassehaltung erscheinen, die wir nordisch nennen. Dabei bin ich selbstverständlich bemüht, sowohl auf der nordischen, wie auch auf der südischen Seite die stammlichen Unterschiede zu wahren.

Die neueren Hypothesen, daß auch die griechische und römische Antike in der Blutsfrage nordischen Ursprunges seien[14]), bleiben durch die eben aufgestellte Gegensätzlichkeit völlig unberührt. Bei meinen Betrachtungen geht es um die nordische Kunstform *auf nordischem Boden* und nicht um die Spannungen, die eine fremdartige Umgebung und Landschaft innerhalb des nordischen Geistes erzeugt[15]).

Nach dieser notwendigen Begrenzung des Stoffgebietes und Festlegung dauernd wiederkehrender Begriffe treten wir in die Wesensuntersuchung ein.

---

[14]) Alfred Rosenberg, Der Mythus des 20. Jahrhunderts, München 1930; Julius Evola, Heidnischer Imperialismus, Rom 1933.

[15]) Vgl. Strzygowski, Norden und Renaissance, Zeitschrift für bildende Kunst Bd. 55, Jahrg. 1920, S. 100 u. 101.

B. Die Wesensuntersuchung.

Um die karol. Buchmalerei auf das Vorhandensein von nordischen Stilelementen hin zu überprüfen, bedarf es einer vorhergehenden Klärung der Frage: welches sind die nordischen Stilelemente? Ja, was nennen wir überhaupt Stil? Über diese Frage haben sich Semper[1]), Riegl[2]) und Hildebrand[3]) in ihren bekannten Werken so ausführlich verbreitet, daß es unnötig ist, darüber noch ein Wort zu sagen. Wir begnügen uns hier lediglich mit der Feststellung, daß es nicht angeht, über Stilfragen ästhetische Erörterungen anzustellen, ohne zugleich nach der geistigen und seelischen, also rassischen Gesamthaltung zu fragen. Mit einer virtuosen Vergleichung dieser oder jener Stilart untereinander oder ihrer bloß philologischen Beschreibung ist der Kunstgeschichte nicht gedient. Die Stilform ist immer nur das äußere sichtbare Symbol der Beziehungen, in denen der schaffende Künstler zu seiner Zeit und seiner Umwelt steht. Diese Beziehungen aber sind im wesentlichen durch die rassische Abkunft vorausbestimmt.

Beim Ergründen dieser Beziehungen beim nordischen Menschen sind wir daher auf eine von der Kunstgeschichte leider lange vernachlässigte Schwesterdisziplin, die nordische Vorgeschichte, angewiesen. Hier, an den Gräberfunden, aus den Verzierungen der Ton- und Bronzegeräte und den Schmuckformen der Fibeln und Schnallen können wir die alte nordische Formgesinnung ab-

[1]) Gottfr. Semper, Der Stil in den techn. u. tekt. Künsten, München 1863.

[2]) Alois Riegl, Stilfragen, Berlin 1893.

[3]) Adolf Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg 1893.

lesen und haben die Möglichkeit, den Trieb und die Richtung des nordischen Willens zu erkennen. Das vorgeschichtliche Forschungsmaterial muß uns endlich auch kunstgeschichtlich Anhaltepunkt und Stütze sein, wenn wir nicht bei der Frage nach den nordischen Stilelementen zu phantastischen Feststellungen verleitet werden wollen. Über Lamprechts Sehnsucht[4]) und Paul Clemens Versuche[5]) hinaus hat uns endlich (1923) Adama van Scheltema[6]) die erste kunstgeschichtliche Betrachtung der nordischen Vorzeit geschenkt.

Scheltema erkennt zwei diametral entgegengesetzte Formen des menschlichen Geistes und damit auch des Ausdrucks in der Kunst:

1. „die mechanische als die von außen nach innen gerichtete, an die gegebene Vielheit der Tatsachen anknüpfende, peripherische, sich auf die Welt beziehende";
2. „die organische als die von innen nach außen gerichtete, aus einem Kern sich entfaltende und von diesem aus die Welt begreifende, die Welt auf sich beziehende"[7]).

Das mechanische Prinzip teilt er dem Südmenschen zu, während ihm das organische Gestaltungsprinzip in seinen letzten Möglichkeiten vom germanischen Geiste erschöpft zu werden scheint. Diese Erkenntnisse, die er am Ende seines Buches formuliert, bezeichnen auf das treffendste die Verschiedenheiten der südischen und der nordischen Art. Der nordische Geist läßt sich nicht wie der des Südländers von den vielfachen Erscheinungen der Natur leiten und lenken, sondern er ist bestrebt, diese Erscheinungen in den Bezirk seiner Geistigkeit einzubeziehen und dadurch zu entgegen-

---

[4]) Karl Lamprecht, Initialornamentik des 8.—13. Jahrhunderts, Leipzig 1882, vgl. dort Einleitung.

[5]) Paul Clemen, Merowingische und Karolingische Plastik, Bonn 1892, S. 1.

[6]) Adama van Scheltema, Die altnordische Kunst, Grundprobleme vorhistorischer Kunstentwicklung, Berlin 1923.

[7]) Scheltema S. 244.

ständlichen. Der Zwang zur geistigen Form, daher gegenstandslos und naturfern, treibt ihn bereits im Paläolithikum zum geometrischen Ornament. Derselbe unerklärliche Zwang schafft in der Bronzezeit die abstrakte Form der Spirale, in der sich die nordische Kunst für die erste vegetabilische Annäherung vorbereitet. Der gleiche Zwang endlich ruft in der Auseinandersetzung mit den Pflanzen- und Tierformen des Südens die Tierornamentik hervor, als höchsten künstlerischen Ausdruck des germanischen Menschen. So einheitlich und so entwicklungsfähig innerhalb dieser Einheit steht uns heute der Ablauf der nordischen Kunst vor Augen.

Während noch in den nördlichen Gebieten das Osebergschiff in der Mitte des 8. Jahrhunderts die letzte und schönste Blüte der nordischen Kunstgesinnung darstellt, setzt mit dem Beginn der karol. Epoche ein rapider Verfall aller dieser Formen ein[8]). Fremdes Sehen, Fühlen und Erleben überflutet die bisher durch die südgermanische Abbauzone (in der Zeit v. Chr. vor allem durch die keltische La Tène-Kultur) sorgsam behüteten nordgermanischen Bezirke. Die Einheitlichkeit der Tierornamentik macht einem Chaos von westlich-merowingischen, irisch-keltischen, spätantiken und damit auch byzantinischen Formen Platz, vermischt mit den letzten Überbleibseln der germanischen Überlieferung, die sich hier und dort noch scheu erhalten konnten. Das ist das Gesicht der karol. Kunst, von der uns heute außer wenigen architektonischen Zeugnissen (Aachen, Mals in Tirol, Germigny les Prés usw.) lediglich eine größere Anzahl illuminierter Handschriften überkommen ist. Viele dieser Kodizes verraten sich schon auf

---

[8]) Gustaf Kossinna nennt die karol. Epoche einen „Zwischenstil", nach dem sich erst in der romanischen und gotischen Kunst der altgermanische Kunstgeist nochmals äußern kann. Germanische Kultur des 1. Jahrtausends, Leipzig 1932, S. 367. Vgl. auch Wilh. v. Jenny, Germanischer Schmuck des frühen Mittelalters, Berlin 1933, S. 16 ff.

den ersten Blick als Werke von fremder Hand[9]), von Griechen und Syrern, die Kaiser Karl bekanntlich in seiner Umgebung hielt; andere wieder zeigen einen so ausgeprägten imitativen Charakter, daß sie als selbständige Werke kaum zu bewerten sind[10]). Einzelne der im damaligen Ostfranken (den heutigen deutschen Gebieten) entstandenen Kodizes haben allerdings das Erbe der altnordischen Kunstgesinnung angetreten und zeigen uns, wenn auch im fremden Gewande und an fremden Inhalten, hervorstechende nordische Züge. Wir sind erstaunt, hier, inmitten dieses Konglomerats entlehnter und ererbter Formelemente, plötzlich dem germanisch-geometrischen Ornament zu begegnen, oder dem durch die Jahrtausende vererbten Hang zur Entnaturalisierung. Anderen Orts stoßen wir auf die Reste nordischer Tierornamentik, oft in Verbindung mit dem häufig anzutreffenden irischen Riemselwerk und Bandgeflecht, und schließlich erkennen wir auch die Federzeichnung in ihrer neuen nordischen Heimat, analog dem willenmäßig bewegten germanischen Geiste, als ein Erbstück altnordischen Kunstausdruckes wieder.

Wir wollen nun im folgenden sehen, in welchen der karol. Kodizes uns diese genannten Stilelemente entgegentreten.

I. Der germanisch-geometrische Stil.

Es war bis 1930 umstritten, ob es sich bei der Bibel von St. Gallen (Nr. 75) wirklich um eine der ersten Bibeln handelt, die unter Alkuin geschaffen wurden. Wie Wilhelm Köhler[1]) in seiner Untersuchung nachweist, ist sie bald nach 801 entstanden

[9]) So die Kodizes der sog. Aachener Palastschule, einzelne Miniaturen der Adagruppe u. a.

[10]) So, wie wir später sehen werden, der Kodex Millenarius zu Kremsmünster.

[1]) Wilhelm Köhler, Die Karolingischen Miniaturen, Berlin 1930, Bd. 1. Die Schule von Tours.

und kann als einer der emendierten Bibeltexte angesehen werden, die Alkuin auf Wunsch Kaiser Karls in dieser Zeit herausgab. Für unsere Untersuchung ist die Bibel stilgeschichtlich insofern von größter Bedeutung, da sie auf der Grenzscheide der merowingisch-irischen Form und der nun mit aller Macht wieder herandrängenden antikischen Form steht. Der Kampf, der sich in den Jahrzehnten 780—850 zwischen beiden Formelementen abspielt, kann auf dem Schauplatz dieses Dokumentes mit besonderer Eindringlichkeit beobachtet werden.

Wilhelm Köhler hat sich der Aufgabe unterzogen, die Entwicklung des in der Bibel noch völlig flächenhaften Schmuckstils zu einem allmählich plastischer werdenden Dekorationsstil an Hand des Pariser Evangeliars (Bibl. Nat. lat. 260), des Evangeliars des Britischen Museums (Harl. 2790) und der Bibel von Monza aufzuzeigen; es ist also dank seiner Untersuchung feststehend, daß der Schmuckstil der St. Galler Bibelhandschrift der flächigste aus einer Reihe von immerhin noch sehr frühen karol. Werken ist[2]). Wenn wir diese Tatsache auch nicht an Hand von ganzseitigen Textbildern verfolgen können, so genügt uns dazu ein Blick auf die Kanonestafeln und die Initialen. Die Säulen der Kanonbögen, ihre Basen und Kapitelle lassen nicht erkennen, daß es sich hier um Entlehnungen der Buchmalerei aus der Architektur handelt. Ihr System dient lediglich dazu, der Ornamentik den notwendigen Spielraum zu geben. So kann man sie bestenfalls — soweit sie nicht überhaupt nur aus zwei parallelen Linien bestehen — als Ornamentstreifen bezeichnen, die sich zwischen die einzelnen Zifferreihen der Evangelienharmonie legen; man würde die früheren Säulen in ihnen überhaupt nicht mehr erkennen, wenn nicht die Umrisse einer trapezförmigen Säulenbasis oder eines Blattkapitells die ursprünglich architektonische Wertung wenigstens noch andeuten.

---

[2]) Wilh. Köhler S. 55 u. 66.

Von welcher Art sind nun die Füllungen dieser Ornamentstreifen? Das einfachste Muster, das wir hier entdecken, ist das Wellenbandmuster der jüngeren Bronzezeit (pag. 690 u. 691 Abb. 1). Das helle Band läuft über einen dunkel ausgetuschten Grund von der Basis bis zum Kapitell. Schon hier zeigt sich, als Zeugnis des nordischen Geistes, dem diese Zeichnungen entsprangen, der Trieb, das Verhältnis von Grund und Muster unentschieden zu lassen[3]). Ja, dieser Drang, den Grund, soweit er überhaupt mit Ornamenten angefüllt ist, wieder aufzulösen und zu entgegenständlichen, ist das stilistische Hauptmoment dieser frühesten Handschrift der Alkuinschule. Es zeigt sich darin eine Geisteshaltung, die dem formgebundenen römischen Kunstwollen des Kaisers Karl unbewußt noch in hohem Maße widerstrebt. Neben dem Wellenband finden wir in den kleinen Zwischenbögen der Kanones Motive der Reihung und des Kerbschnittes (pag. 692 Abb. 3 oben), von denen vor allem das letzte dem Wunsche nach Wechsel von Grund und Muster bereitwilligst entgegenkommt. So der linke Zwischenbogen der rechten Kanonhälfte von pag. 692, der zu einem Vergleich mit den Kerbschnittmustern des Nydamer Fundes herausfordert (Abb. 5), während sich das Reihungsmotiv des zweiten Kleinbogens der linken Kanonhälfte in dem alten germanischen Lichtstock von Kirchheim und Teck wiederfindet (Abb. 4). Irische Bandverflechtungen in einzelnen Kapitellen und Initialen, sowie das bekannte irische Vogel- und Tierkopfmotiv in einzelnen Kanonesbögen (pag. 691) vervollständigen den nordischen Eindruck.

Zugleich ist gerade an Einzelheiten dieser restlichen Tierornamentik schon ein bemerkenswerter Drang zur Vereinzelung und damit zum antiken Element festzustellen; die Vögel- und Hundegestalten sind, so sehr sich auch ihre Leiber noch in bandförmiger Verrenkung winden, doch schon mühelos als isolierte Einzelwesen zu erkennen, ganz im Gegensatz zur gleichzeitigen

[3]) Vgl. Scheltema a. a. O. S. 124.

irischen Tierornamentik, die die Figuren noch in lebhafteste Windungen ineinander oder mit scheinbar unentwirrbaren Schlingsystemen verknüpft.

Diese Form der künstlerischen Empfindung ist dem Zeichner unserer Bibelillustrationen bereits nicht mehr möglich; sein Auge ist durch das Vorbild des wieder gepflegten antiken Geisteslebens am Hofe Karls auf antike Formelemente bewußt abgestellt. Darum darf es uns nicht wundern, wenn wir plötzlich am Ausgang des Tierornamentbogens (pag. 691 Abb. 2) anscheinend zur Ausfüllung des noch vorhandenen Raumes die antikische Blattrosette vorfinden.

Hier schwanken, dem einsichtigen Auge deutlich erkennbar, die Gefühle zwischen dem nordischen Wollen und dem südischen Müssen hin und her. Sehr deutlich geht das aus dem Bogen der pag. 693 hervor, in dem die (ursprünglich ägyptische, dann von den Griechen übernommene) Palmette, in ein nordisches ineinanderfließendes Reihungssystem aufgelöst, ihren Verlauf aus dem Rachen des typisch irischen Tierkopfes nimmt! Die Palmette findet sich auch sonst wieder am Auslauf der Initialen oder in Gemeinschaft mit staudenartigen Blattranken in den Zwickeln der Kanonesbögen, also überall da, wo sie der Zeichner, um den antiken Willen zu bekunden, ungefährlich anbringen konnte, ohne eines seiner nordischen Ornamentsysteme dadurch zu beeinflussen. Natürlich sind antike Weinblatt- und Rosettenformen auch als Füllungen der Säulenkapitelle enthalten, wo man sie nach dem Vorbild der römischen Architektur, die ja allen damaligen Gelehrten bekannt war, ohne Mühe unterbringen konnte.

Alle diese Einzelheiten beweisen, daß sich eine elementare Auseinandersetzung zwischen dem germanischen Wollen dieser Zeit und der aus der Übung gekommenen römischen Forderung in den künstlerischen Handschriften dieser Jahrzehnte äußert. Ein Kampf, der in seinem Anfangsstadium nicht ohne Beeinträchtigung beider Partner vonstatten gehen konnte.

So sehr wir auch den Untersuchungen Wilhelm Köhlers, wie wir sahen, im einzelnen folgen konnten, so bleibt ihm im allgemeinen der Vorwurf nicht erspart, daß er auf der Suche nach den irischen oder spätantiken Vorlagen der schöpferischen Phantasie des Zeichners wohl allzu wenig Spielraum eingeräumt hat.

Es ist daher ein sehr gewagtes Unternehmen, wenn Wilhelm Köhler versucht, unmittelbare Vorlagen zur St. Galler Bibel aufzufinden, eines Schriftwerkes, dessen Datierung selbst noch so sehr im ungewissen liegt.[4]) Wir können auch nicht mit ihm übereingehen, wenn er die schon oben besprochene antike Palmettenranke (pag. 693), die nach seiner Meinung aus einem „Löwenkopf" entspringt, als in der insularen Kunst nicht vorkommend bezeichnet. Ohne Zweifel handelt es sich hier um die Bildung des irischen Tierkopfes, der in zahlreichen insularen Handschriften als Bekrönung eines bandartigen Tierleibes auftritt und aus dessen Rachen, genau wie hier die Palmettenreihe, ein Gewirr von Band- und Flechtwerk entspringt. Eine ganz ähnliche Form finden wir in der Ornamentik der Kapitelanfänge des Evangeliars der Essener Münsterkirche[5]), das mit der St. Galler Alkuinbibel nahezu gleichzeitig im westrheinischen Gebiet entstanden ist. Wilhelm Köhler scheint dieses Evangeliar nicht in den Bereich seiner Untersuchungen einbezogen zu haben, sonst würde er über den zweiten wellenbandartigen Ornamentstreifen der pag. 690 der St. Galler Bibel nicht folgende Meinung geäußert haben:

> „Es (das Wellenband) ist in keiner insularen und keiner nordalpinen vorkarolingischen Handschrift nachzuweisen, hat auch seinem stilistischen Charakter nach in deren Ornamentik keinen Platz. Es kann an gewisse Motive in römischen Bodenmosaiken erinnern . . ." [6])

---

[4]) Wilh. Köhler a. a. O. S. 78.

[5]) Georg Humann, Die Kunstwerke der Münsterkirche zu Essen, Düsseldorf 1904.

[6]) Wilh. Köhler a. a. O. S. 79.

Die giebelverzierte Kanonestafel des Essener Münsterkirchen-Evangeliars zeigt uns dieses Motiv nun in aller Deutlichkeit — freilich in einer Auffassung, die der irischen bedeutend näher steht als die der St. Galler Bibel. Das Wellenband verläuft in Gestalt eines bandförmigen Tierleibes (am dritten Ornamentstreifen ist unterhalb des Kapitells auch der irische Tierkopf wieder sichtbar!) und trägt jeweils in der Wellenbuchtung eine Unterbrechung der Linie durch zwei oder drei Querstriche. Aus dieser Unterbrechung entspringt eine nach unten geneigte Halbpalmette mit einem langausgezogenen Ende und zwei oder drei Rundungen. Motivlich stellt sich hier also das gleiche Bild dar, das Wilh. Köhler von dem zweiten Pfeiler von links (pag. 690 Abb. 1) in der St. Galler Bibel entwirft:

> „Auf dunkelm Grunde liegt ein einfaches Wellenband, in dessen Wellentälern wechselständig jedesmal das gleiche selbständig aus einer runden Mittelbiegung und nach den Seiten abschwingenden Flügeln bestehende Nebenmotiv eingelegt ist.“ [7])

Die erfolgten Veränderungen in der St. Galler Bibel (z. B. die Verselbständigung der Halbpalmette als Nebenmotiv) ergeben sich mit zwingender Notwendigkeit aus der weit strengeren geometrischen Auffassung des Zeichners dieser Handschrift. Es liegt hier ein ähnlicher Formwandel vor, wie ihn Scheltema gelegentlich der Auflösung der antiken Ranke in eine Reihe isolierter Elemente als durchaus nordischen Vorgang beschreibt [8]). Der Zeichner hatte also nicht im mindesten bezweckt, einen späteren, antik-

---

[7]) Wilh. Köhler a. a. O. S. 79.

[8]) Scheltema a. a. O. S. 178. Auch Lamprecht, Initialornamentik S. 6, geht auf die mathem.-ornamentalen Elemente der deutschen Kunst ein, hält sie aber noch für einen Bestandteil der primitiven Kunst allgemein, ohne eine besonders germanische Eigenart darin zu sehen.

geschulten Betrachter seines Werkes an „gewisse Motive in römischen Bodenmosaiken" zu erinnern[9]).

Bei der Untersuchung solcher Werke, die am Übergang von rassisch und zeitlich verschiedenen Formprinzipien stehen, läuft der Forscher allzu leicht Gefahr, über der Analyse einzelner Motive den ewigen Entwicklungsgang, in den sie durch die Auseinandersetzung mit gegnerischen Formprinzipien eingespannt sind, zu übersehen. (Die statische Bewertungsmethode ist also hier in besonderem Maße fehl am Platze.)

Die eben ausführlich besprochene St. Galler Alkuinbibel, die man als das erste Werk aus der Schule von Tours ansehen kann, zeigte uns deutlich den heroischen Kampf der altgermanischen geometrischen Kunstgesinnung mit den herandrängenden pflanzlichen Formen der antiken Kunst. Wilh. Köhler hat die Weiterentwicklung der Schule von Tours in großer Ausführlichkeit untersucht; wir entnehmen seinem Werk hier nur die Tatsache, daß schon in den nächstspäteren Werken der Schule die plastische Gesinnung des Südens die Oberhand gewinnt[10]), wenn auch irische Rudimente sich noch Jahrzehnte hindurch erhalten. Ebenso schreibt Janitschek bei der Besprechung der karol. Klosterschulen:

> „. . . kein Wunder, daß gerade in den älteren Alkuinbibeln auch die Ornamentik der angelsächsischen Handschriften, die von der irischen abhängig war, einen Widerschein gefunden hat, der allerdings im Fortschritte der Entwicklung gerade in dieser Schule stark verblaßte, um ganz der nationalen und römischen Überlieferung zu weichen." [11])

---

[9]) Lamprecht, Initialornamentik S. 5, geißelt bei der Beschreibung der Zopfverknotung innerhalb der Bandornamentik ebenfalls die grundlose „klassische Reminiszenz".

[10]) Wilh. Köhler a. a. O. S. 72.

[11]) H. Janitschek, Die karolingische Buchmalerei, 3. Teil der „Trierer Ada-Handschrift", Leipzig 1889, S. 74.

II. Die Entnaturalisierung.

Am Beispiel der St. Galler Alkuinbibel haben wir beobachtet, wie der germanische Mensch dem Ansturm der antiken Welt seine uralte geometrische Form entgegensetzte; wir werden nun weiterhin sehen, daß diese seltene und seit der Bronzezeit nicht gebrauchte germanische Kunstform nicht die einzige Möglichkeit seiner unbewußten Abwehr bildete. Wie in der südgermanischen Abbauzone der La Tène-Kultur, so hat er schon seit Jahrtausenden das Bestreben, die an ihn herantretende antike Naturform aufzulösen und dadurch zu entnaturalisieren. Ja, die Geschichte der gesamten vorchristlichen germanischen Kunst ist lediglich eine Entwicklungsgeschichte der Aufnahme und Auflösung solcher antiken Elemente in den Bereich des nordischen Willens. Die Einzelteile wurden, wie Scheltema am Beispiel der Tierornamentik und der nordischen Goldbrakteaten überzeugend nachweist[1]), sodann in das Kraftzentrum der nordischen Kunstgesinnung gestellt und zu einer neuen Einheit geordnet[2]).

Bei dem Studium der Buchmalerei stellen wir freilich fest, daß eine so elementare Umgestaltung, wie sie noch drei Jahrhunderte vorher den römischen Kaisermünzen zuteil wurde, mit den altchristlichen Christus- und Evangelistendarstellungen nicht mehr vor sich geht. Das erklärt sich daraus, daß die gesamte Einrichtung der Abschrift von Evangelien- und Bibeltexten naturgemäß altchristlichen Ursprungs ist, und daß diese Einrichtung, wenn sie schon von den Germanen mit der Einführung des

---

[1]) Scheltema a. a. O. S. 196 ff.

[2]) Von welchen unhaltbaren Voraussetzungen selbst noch die ersten nordisch tendierenden Forscher ausgingen, beweist Sophus Müller, wenn er sich über die germ. Abbauform römischer Kaisermünzen wie folgt äußert: „Es ist eine aus mangelnder Fähigkeit, ein fremdes Kunstwerk richtig zu begreifen, hervorgegangene Mißdeutung." S. Müller, Die Tierornamentik im Norden, Hamburg 1881, S. 24.

Christentums übernommen wurde, bestimmte, immer wieder überlieferte Gesetze mit sich brachte, die auch vom germanischen Menschen nicht mehr gesprengt werden konnten. Diese Gesetze beziehen sich außer dem schon genannten Kanonsystem besonders auf die Darstellung Christi und der Evangelisten. Um innerhalb des überlieferten Systems noch das germanische Kunstgefühl herauszulesen, müssen wir uns schon mit bescheideneren Andeutungen in der Formgebung zufrieden geben.

Das erste unter dem Einfluß Karls des Franken entstandene Evangeliar ist das sogenannte Godescalc-Evangeliar [3]), das von dem germanischen Mönch Godescalc (Gottschalk) in den Jahren 781—783 für Karls Gemahlin Hildegard geschrieben wurde. In einem Gedicht aus seiner Feder am Schlusse des Textes gibt er selbst zu, Karl auf einem Italienzug begleitet und Rom gesehen zu haben. Wir dürfen annehmen, daß er bei dieser Gelegenheit, wie Janitschek meint, „die altchristlichen Kunstdenkmäler mit verständnisvollem Interesse beobachtet habe" [4]).

Die große Aufgabe, die der deutsche Mönch zu lösen hatte, bestand in der Darstellung der vollkommenen menschlichen Figur und ihrer Komposition in einem schon perspektivisch aufgefaßten Raum. Allem Anschein nach war Godescalc der erste ostfränkische Germane (die Entstehungsangaben des Evangeliars schwanken zwischen Echternach, Trier und Metz), der sich einer solchen Aufgabe unterzog. Verfolgen wir nun, wie sich ihre Lösung selbst noch innerhalb des gegebenen gegenständlichen Rahmens nach der nordischen Seite hin gestaltete!

Die Komposition der Heiligenbilder im ganzen ist römischen Mosaiken entlehnt, wie wir sie in reicher Zahl in den Katakomben vorfinden. Das tritt besonders deutlich bei dem Christusbild in Erscheinung (Abb. 6). Der Heiland sitzt hier auf einem römischen, kissenbelegten Thronsessel und ist mit einem antiken

[3]) Paris, Bibl. Nat. lat. 1203.

[4]) H. Janitschek a. a. O. S. 85.

Gewande bekleidet. Seine rechte Hand erhebt sich wie zum Segen, während die Linke das Heilige Buch umfaßt hält. Aus einer sonderbaren Laune heraus hat der Zeichner bei allen Heiligenfiguren mit Ausnahme des Johannes den vorletzten Finger der rechten Hand in eingeknickter Haltung dargestellt. Eine weitere ausführliche Beschreibung erspare ich mir und verweise dafür auf Leitschuh [5]: „Geschichte der karolingischen Malerei" [6].

Adolf Goldschmidt [7] nimmt vor allem für die Köpfe Christi und der Evangelisten oströmischen Einfluß an. Wir können das nicht ableugnen; das ovale bartlose Christusgesicht, sowie der Kreuznimbus sind von ausgesprochen byzantinischem Charakter. Wenn aber schon oströmische Mosaikköpfe als Vorbild gedient haben sollen, so kann Godescalc nur in Ravenna davon beeinflußt worden sein; denn die Mosaikköpfe aus Kahr-Hiram bei Tyrus sind ihm wohl kaum zu Gesicht gekommen [8].

Trotz der vielfachen Entlehnungen trifft der Charakter der Christus- und Evangelistenbilder insgesamt weder den römischen noch den byzantinischen Typus. Die Figuren, die plastisch wirken sollten, sind völlig flächenhaft ausgefallen. Einzelne Lichter und Schattierungen, die das gebeugte Knie unter dem Gewand abzeichnen sollen, rufen keinerlei räumliche Wirkung hervor, sondern geben lediglich die Tatsache wieder, daß hier hellere, lichtere Streifen neben schwarzen und dunkeln Strichen stehen. Das Gewand des Johannes (Abb. 7) zeigt am besten die ornamentale Freude an großen geschwungenen Linienführungen, die stark an die Initialschwünge des Book of Kells oder der Lindisfarne-

---

[5]) Fr. Leitschuh, Geschichte der karolingischen Malerei, 1894, S. 140.

[6]) Vgl. auch H. Janitschek a. a. O. S. 70 ff. „Der Mensch in der karol. Malerei."

[7]) Adolf Goldschmidt, Die deutsche Buchmalerei, München 1928.

[8]) Vgl. Goldschmidt, Bd. 1 S. 13.

Gruppe erinnern. Hier, in der Godescalc-Handschrift, haben wir keine Gewandfalten und Gewandbauschungen mehr vor uns, sondern ein System von belebten Linien, die sich sogar, wie ehemals auf germanischen Bronzeplatten, in spiralartige Gebilde verjüngen.

Derselbe germanische Geist treibt den Zeichner noch zu einer anderen Kühnheit: dem römischen Thronstuhl des Johannes setzt er an den oberen Lehnecken, links und rechts, je eine auffällige Spiralwindung an, die aus sich heraus sogar die Kurve der oberen Linie und der Seitenlinien der Lehne bestimmt (Abb. 7). In dieser Art findet sich der deutsche Künstler mit den fremden Vorlagen ab. Für vergleichungsfreudige Betrachter sei noch erwähnt, daß der Kopf des Johannes eine nicht zu verkennende Ähnlichkeit mit dem des Matthäus im Lindisfarne-Evangeliar zeigt, was sich wahrscheinlich aus einer gemeinschaftlichen griechischen Vorlage erklären läßt [9]).

Weiterhin sind an sämtlichen Figuren die Gewandenden in schlangenähnliche Linien oder gewellte Zickzackbänder entstofflicht. An den Figuren des Heilands und des Apostels Lukas sind diese Motive mit ziemlicher Sorgfalt bis zu ihrem immer schmaler werdenden Auslauf durchgeführt. Daran erkennen wir deutlich, daß der Stoff nur deswegen in so zahlreiche Falten gelegt wird, weil dem Künstler der Verlauf dieser Zickzacklinie offenbar Freude bereitet. Nicht aber zeichnete er diese Linie, weil sie die Natur in dieser Art erforderte. Das stoffliche Moment sinkt zu sekundärer Wertung herab, während das ornamentale im Vordergrund steht. In gleicher Weise müssen sich auch die Arme und Hände der Apostel seinem Rhythmus unterwerfen. Die Finger verjüngen und krümmen sich zu beinahe bizarren Formen und haben nichts von der Natürlichkeit, wie sie später z. B. die Aachener

[9]) Strzygowski sagt darüber: „Es finden sich im Lindisfarne-Evangeliar Bilder der Evangelisten, deren Herübernahme aus griechischen Vorlagen außer Zweifel steht.“ Heidn. u. Christl. um das Jahr 1000.

Schule nach römischem Muster zeigt. Es ist immer wieder die Freude an der Bewegung und der eigenen Form, die die Rücksicht auf die Naturgegebenheit oder die benutzten Vorbilder außer acht läßt.

Das tritt sehr deutlich auch bei der Betrachtung des Hintergrundes auf den Godescalc-Bildern in Erscheinung. Die uns unbekannten Vorlagen trugen ohne Zweifel einen durchaus perspektivischen Hintergrund, wahrscheinlich ein Stadtgemäuer, zur Schau. Auf den Bildern des Heilands und des Apostels Johannes sehen wir nun ebenfalls eine Mauer im Hintergrund (Abb. 6 und 7); aber was ist hier aus der naturhaften räumlichen Perspektive geworden! Das Mauerwerk ordnet sich ein in ein System von Streifen, die sich links und rechts der Figuren ausbreiten. Die Streifen auf dem Christusbilde liegen in folgender Reihenfolge übereinander, oder besser nebeneinander, da es sich hier wiederum nur um die Ausfüllung einer Fläche handelt (vgl. Abb. 6):

An den Füßen des Heilands wird ein breiter Sockel mit leicht geschwungenen Blumen- und Blütenstengeln ausgefüllt; darauf von der Kniehöhe bis zur Brust der breite Mittelstreifen mit den Mauer- und Zinnenmotiven; in Schulterhöhe folgt ein violetter, grundierter Schriftstreifen mit den Buchstaben IHS. XPS; und über dem Kopf schließt das Ganze ein grüner (Rasen-) Streifen mit „arabeskenhaften“ [10]) kleinen Blütenbäumen ab. Damit ist eine Auflösung des Hintergrundes erreicht, wie sie unperspektivischer nicht gedacht werden kann, obwohl die Bestandteile einer raumhaften Gestaltung, wie Stadtmauern, Bäume und grüne Flächen, benutzt wurden. Der ornamentale Trieb des Germanen Godescalc ist noch stark genug, die Naturnähe der römischen oder byzantinischen Vorlagen zu überwinden und die vorgefundenen Motive zu einer arteigenen Einheit zu ordnen. Das Godescalc-Evangeliar kann ohne Bedenken als ein früher Vorläufer der späteren mittelalterlichen Übung angesehen werden [11]),

[10]) Leitschuh a. a. O. S. 140.

[11]) Vgl. dazu Goldschmidt a. a. O. Bd. 2 S. 12/13.

die es aus der gleichen antiklassischen Tendenz heraus unternimmt, dem Hintergrund durch teppichartige Musterung die räumliche Wirkung völlig zu rauben. Es ist aus vielen Gründen verlockend, hier auf den Zusammenhang mit dem gemusterten gotischen Hintergrund einzugehen; leider gibt uns dazu unser Thema keine Gelegenheit. Feststeht jedenfalls, daß der nordische Geist bei seiner Abwehr südlicher Auffassungselemente zu allen Zeiten sich gleicher oder ähnlicher Mittel bediente, mögen sie nun zu diesem Zwecke von ihm geschaffen oder, wie in diesem Falle, ihm durch die Verwendung byzantinischer Blütenmuster an die Hand gegeben sein.

Ein besonderer Prüfstein für die Einstellung Godescalcs zum Raumproblem war für ihn die Darstellung des Lebensbrunnens (Abb. 8), den wir hier erstmalig in der karol. Kunst vorfinden. Es besteht für uns keine andere Möglichkeit, als uns der hergebrachten Ansicht anzuschließen, daß diese Tafel nach einer syrischen Handschrift, dem Evangeliar von Etschmiadzin, kopiert worden ist[12]). Goldschmidt beweist diese Vermutung auch damit, daß beide Kodizes mit dem Lebensbrunnen eine Bilderfolge aufweisen, wie wir sie sonst nirgends antreffen.

Das Problem, den kreisrunden syrischen Brunnen mit dem Spitzdach und den korinthisierenden Säulen nachzubilden, war für Godescalc nur schwer lösbar. Er hat sich dann offensichtlich mit Lineal und Zirkel geholfen, um die ihm ungeläufigen Formen nachzuzeichnen. So ist wohl die Form eines Brunnens entstanden, ohne daß wir aber bei seiner Betrachtung eine ausgesprochen räumliche Vorstellung gewinnen können. Weder unten in das Kreisrund des Brunnens noch oben in das Brunnendach wird uns ein räumlicher Einblick gewährt. Dafür ist aber der breite ornamentale Dachfries mit besonderer Liebe behandelt.

Welch einen ungleich räumlicheren Eindruck vermittelt dagegen (bereits wenige Jahrzehnte später) der nach derselben Vor-

[12]) Adolf Goldschmidt a. a. O. Bd. 1 S. 13.

lage entstandene Lebensbrunnen im Medardus-Evangeliar zu Soissons![13])

Der Godescalc-Brunnen ruft viel eher, gemeinschaftlich mit den lustig übereinander plazierten syrischen Tieren (Pfauen, Hirschen, Hähnen, Tauben usw.) den Eindruck eines flächig gewebten Wandteppiches hervor. Von einer naturnahen Darstellung, selbst innerhalb der vorliegenden gegenständlichen Motive, kann also auch hier keine Rede sein. Sehr mit Recht sagt Karl Ginhart in seiner trefflichen Untersuchung „Nordkunst-Südkunst im Abendland“:

„Wenn schon der darstellende Geist des Südens den Norden überfällt, so sucht der Norden seine Eigenart darin zu bewahren, daß er sich innerhalb der Darstellung naturfern verhält.“ [14])

Das Godescalc-Evangeliar, dessen Betrachtung wir damit beschließen, ist das typische Beispiel einer solchen Bewahrung nordischer Eigenart selbst vor römischen, byzantinischen und syrischen Motiven.

In direkter Linie führt die Verbindung von hier aus in die Buchmalerei der ottonischen Zeit und damit in die Kunst des hohen Mittelalters hinein. Die Lösung, die Godescalc, als

---

[13]) In diesem Zusammenhange sei besonders darauf hingewiesen, daß sich auch innerhalb der Entwicklung der Adagruppe deutlich die Spuren der Verarbeitung der Vorbilder in einer spezifisch nordischen Weise zeigen. Es ist diesen Merkmalen allerdings nicht unter dem Gesichtspunkt des Verhältnisses zur Naturgegebenheit, das hier zur Frage steht, beizukommen, wohl aber unter dem Gesichtspunkt der Ablösung des illusionistischen spätantiken Raumes durch die greifbar-bestimmte Formauffassung, die dann später für das 12. Jahrhundert kennzeichnend ist. Eine lohnende Aufgabe wäre es, auch diesen Weg weiter zu verfolgen!

[14]) Karl Ginhart, Nordkunst und Südkunst im Abendland, Beiträge zur vergl. Kunstforschung Bd. 2, Wien 1922, S. 222.

unstreitig starke künstlerische Persönlichkeit, bereits findet, wird mehr als zwei Jahrhunderte später für die Reichenauer Schule Anregung und Vorbild. Die Figuren des Ruodprecht im Egbertpsalter zu Cividale weisen die gleiche Überführung des Gegenständlichen ins Ornamentale auf[15]). Allerlei Getier, Vögel und Fabeltiere, beleben wiederum stoffmusterartig den Hintergrund. Im Rahmen kehren plötzlich kerbschnittartige Motive, ja selbst das Hakenkreuzmotiv wieder. Die Entwicklung geht auf diesem Wege weiter. Reichenau bezieht die drahtige Stilführung der auf das Godescalc-Evangeliar folgenden Ada-Gruppe in sich ein. Und alle diese Kräfte, in denen wir die Spannungen zwischen Antike und Orient einerseits und dem Norden andererseits wiederfanden, schaffen schließlich ein Wunderwerk in der Art des Evangeliars Ottos III., in dessen Straffheit und Linienstrenge die Keime zur Romanik wie auch zur Gotik bereits eingeschlossen sind. —

Nach dem Godescalc-Evangeliar verdient in diesem Rahmen auch ein alleinstehendes Werk der frühesten Salzburger Schule, der Kodex Millenarius (zu Kremsmünster)[16]) Erwähnung; schon aus dem Grunde, weil seine Miniaturen in auffallendem Gegensatz zu denen der karol. Hofschulen stehen. Der Mangel an klassischen Elementen, das Fehlen von Gold- und Silbergrund, die hintergrundlose Komposition der Figuren, alles das legt dafür ein beredtes Zeugnis ab. Und doch gibt uns diese rustikale Haltung des Kodex noch keinen Anlaß, zugleich auch auf eine Herstellung von deutscher Hand zu schließen. Georg Swarzenski[17]) weist vielmehr nach, daß die Handschrift lediglich eine fast um Haaresbreite genaue Kopie desjenigen Evangeliars ist, das der Angelsachse Cutbercht im Stil der südenglischen Canterbury-Schule verfertigte. Daher erklären sich die antihöfischen Elemente. Es

[15]) Vgl. dazu Goldschmidt a. a. O. Bd. 2 S. 8.

[16]) Vgl. Janitschek a. a. O. S. 104.

[17]) Georg Swarzenski, Die Salzburger Malerei, Leipzig 1913, S. 4 ff.

liegt nun nicht im Interesse meiner Arbeit, die stilgetreuen Kopien angelsächsischer Vorbilder zu behandeln; ebensowenig wie das mit denen spätantiker (Palastschule) oder byzantinisch-syrischer (Ada-Gruppe) Vorbilder geschieht. Es sei denn, es ließe sich in ihrer deutschen Übertragung ein besonderes Charakteristikum für die germanisch-karolingische Buchmalerei herauslesen. Das ist bei dem Kodex Millenarius nicht der Fall; er ist lediglich zu werten als das Spiegelbild des südenglischen Cutbercht-Evangeliars und gehört bei einer Betrachtung folglich mit diesem zusammen.—

Der Verlauf der karol. Kunst beweist, daß innerhalb der Ornamentik selbst die fremdartigsten pflanzlichen Bestandteile verhältnismäßig schnell und treffsicher übernommen wurden. An den Werken der Schule von Tours, an der Ada-Gruppe u. a. können wir von Generation zu Generation eine vollendetere Übernahme verfolgen. Zweifellos befähigten die jahrtausendelange ornamentale Übung, wie auch die gegebene Veranlagung den Germanen besonders zu dieser Rezeption. Ganz anders ist es aber mit der Darstellung des Menschen![18]) Hier kommt ihm keine Tradition aus früheren Epochen zu Hilfe; denn die altnordische und germanische Kunst hat sich bekanntlich mit der Darstellung der menschlichen Figur kaum befaßt. Bereits der Godescalc-Kodex zeigte uns das neue Problem, dem sich der Zeichner hier plötzlich gegenübersieht. Godescalc besaß den Mut, von seinen antiken und byzantinischen Vorlagen (außer in der Wiedergabe der Gesichtszüge) abzuweichen und eigene Wege zu gehen. Das ist in so früher Zeit eine um so auffallendere Leistung, da noch viele Jahrzehnte später karolingische Miniatoren ihre Scheu vor der menschlichen Darstellung hinter einer haargenauen Kopie verbergen[19]).

---

[18]) Hier verweise ich nochmals auf Janitschek a. a. O. S. 70 ff. „Der Mensch in der karol. Malerei".

[19]) Wie uns soeben der Kremsmünsterer Kodex belehrte.

Die Unsicherheit gegenüber der menschlichen Gestalt dauert noch über die gesamte karol. Kunst hin an. Man kann umgekehrt sogar aus einer bestimmten, der Natur sich widersetzenden Art auf eine germanische Hand schließen. So bei einem Evangeliar der Kölner Dombibliothek (Kod. 14), dessen genaue Datierung nicht feststeht, das wir aber für ein Frühwerk der franko-sächsischen Gruppe halten[20]); ein Sachse ist möglicherweise auch der Schreiber dieses Werkes.

Die Handschrift, die einmal einer ausführlichen Betrachtung wert wäre, interessiert uns nicht wegen ihrer reifen Ornamentik, in der sich das irische Erbe in großer Harmonie mit der übernommenen klassischen Strenge vereinigt, sondern wegen der innerhalb dieses Rahmens befindlichen Evangelisten- und Heiligendarstellungen. Welch ein Gegensatz zwischen den figuralen und ornamentalen Motiven! Gegen die phantasievolle, aber durchaus antik-plastische Ornamentik steht eine völlige Entstofflichung des menschlichen Körpers, so daß man auf den ersten Blick an zwei verschiedene Hersteller glauben möchte. Und doch ist die Einheitlichkeit der Handschrift aus den schon angegebenen Gründen anzunehmen. Der Kodex, der dem hl. Hieronymus gewidmet ist, zeigt neben den Evangelisten auch dessen Bild, sowie eine gemeinsame Tafel von Maria und Johannes in Trauerhaltung. Es ist also genügend Gelegenheit, die Auseinandersetzung des Miniators mit der menschlichen Figur zu beobachten. Sämtliche Darstellungen

[20]) Vgl. Stephan Beissel S. J., Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters, Ergänzungshefte z. d. Stimmen aus Maria Laach, 92 und 93, Freiburg i. Br. 1906, S. 156. Beissel geht mit seiner Datierung in das 10. Jahrh. völlig fehl, wie überhaupt seine Zeitangaben an Großzügigkeit nichts zu wünschen übriglassen. Goldschmidt gibt das 9. Jahrh. an. Wir halten es trotz der überaus plastischen Ornamentik für eines der ersten franko-sächsischen Werke, da eine solche Behandlung des menschlichen Bildes später nicht wieder in derselben Gruppe gefunden wird! Entstehung also 840—850.

sind von einer Eigenart, wie wir sie bis dahin in der karol. Kunst nicht wiederfinden. Der Künstler ringt um die selbständige Gestaltung dieser Körper; er läßt alle, auch die jüngsten karolingischen Vorbilder, außer acht und versucht den Ausdruck des Körperhaften so zu fixieren, wie es ihm sein eigenes Vermögen befiehlt. So kommen diese sonderbaren, trotz ihrer Schwere anscheinend durchsichtigen Gestalten zustande (Abb. 9 u. 13). Der germanische Trieb, das Innere, das dem Auge Verborgene, das Struktuelle und damit Wesentliche zu enthüllen, läßt den Zeichner mit einer bloßen Wiedergabe der äußeren Erscheinung sich nicht begnügen. Er will die Gewänder wiedergeben, aber zugleich auch die Glieder, die unter ihnen verborgen sind. Es erscheint ihm unvollkommen, durch den Faltenwurf und eine naturgerechte Stoffdrapierung die anatomischen Gesetze des Körpers von außen her zu markieren. Damit verrät er noch einmal — inmitten der Formenwende — das irrationale Streben der nordischen Art: schon 300 Jahre früher hat der germanische Mensch bei der Aufnahme der südlichen Tiergestalten ein ganz ähnliches entnaturalisierendes Verhalten bekundet. Die Tierformen wurden ihres körperlichen Habitus, ihres Felles, ihrer Plastik entkleidet; durch ein Hervorheben der Umrißlinien[21]) und eine querstrichige Ausfüllung der Flächen zwischen den Konturen entstand ein nahezu skelettartiger Eindruck. Wir glauben, wie Scheltema meint, „nicht den eigentlichen Körper des Tieres, sondern das

[21]) Vgl. Salin, Die altgermanische Tierornamentik, 1904, S. 220. Bei der Betrachtung der Tierfigur in ihrem ursprünglichen Verhältnis zum Menschenkopf weist hier bereits Salin auf die Umrißlinie hin, die er, wie die Tierfigur allgemein, germanischen Ursprungs hält: „... deutet das vollständige und konstante Auftreten der Konturlinie bei der Tierfigur darauf hin, daß dieses seinen Ursprung nicht aus derselben Richtung herleitet wie der Menschenkopf, und da nun dieser klass. Ursprungs ist, ist es wahrscheinlich, ja absolut sicher, daß die Tierfigur nicht klass. Ursprungs ist, was hier so viel bedeutet, als daß sie germ. Herkunft ist."

aus einzelnen Knochen, gereihten Rippen und Wirbeln zusammengesetzte Skelett vor uns zu haben, also gewissermaßen das kristallinische Gerüst des Tieres“ [22]).

Bei einer Vergleichung der Gestalt der Maria (Abb. 9) mit den hier abgebildeten Einzelteilen der Silberfibel aus Vedstrup auf Seeland (Abb. 10) wird jedem Beschauer die Verwandtschaft der Formgebung ohne weiteres einleuchten (vgl. besonders die Ausschnitt-Vergrößerungen der Abb. 11 u. 12). Freilich macht der Trieb zur Entmaterialisierung vor den konturhaften Umrissen der Glieder halt. Dennoch ist der Gesamteindruck der Mariengestalt in ihrer durch Querstriche in einzelne Felder aufgeteilten Gradlinigkeit nicht weniger starr und skeletthaft als der des Seeländer Fundes. Auch die unausgefüllten Stirnpartien und Schnäbel der Tiere, als blanke Ruhepunkte inmitten des Liniensystems, finden wir in den auf dem Pergament ausgesparten Flächen des Gesichts und der Hände der Maria wieder. (Sehr merkwürdig ist dabei der doppeltlange Zeigefinger der rechten Hand, der leicht geschwungen ist und mit besonderer Bedeutung auf die Stelle des Herzens weist.)

Die Gliederzeichnung unter den Gewändern finden wir auch bei den übrigen Figuren des Kodex, in ausgeprägtem Maße am rechten Arm und den Schenkeln des Hieronymus (Abb. 13), auch wenn der kristallstarre Eindruck durch die Bogenform der Linie hier etwas gemildert wird. Die Figuren der Evangelisten sind vom Zeichner nicht mehr mit der gleichen Liebe und Sorgfalt geschaffen, da er sie von den riesigen fränkisch-sächsischen Symbolmedaillons über ihren Häuptern nahezu erdrückt werden läßt. Und doch können wir auch hier, vor allem am Johannesbild, die völlig unnaturalistische Behandlung des Gewandes und des Körpers feststellen.

Die altnordische Kunst gibt uns bekanntlich wenig Gelegenheit, die Auseinandersetzung des Germanen mit der menschlichen

[22]) Scheltema a. a. O. S. 176.

Gestalt zu beobachten. Erst um das Jahr 650 stoßen wir in der südlicheren Zone auf einzelne fränkische und alamannische Abbildungen von Menschen, so auf die bei Scheltema [23]) wiedergegebenen menschlichen Köpfe des Mainzer Riemenbeschlags und den fränkischen Krieger auf dem Grabstein zu Niederdollendorf bei Bonn [24]). Der Riemenbeschlag zeigt uns die Köpfe, gänzlich entkörperlicht, als lineares Ornamentmuster, während der Frankenkrieger ebenfalls flächig nur in den Umrißlinien dargestellt wird. Selbst das hervorragendste Denkmal deutschgermanischer Menschendarstellungen, der sog. Hornhauser Lanzenreiter [25]) (Abb. 14) (nach Hahne etwa um 800), spricht kunstgeschichtlich eine deutliche Sprache für die Naturverneinung der germanischen Völker. Besonders bemerkenswert ist hier die Wiedergabe des sichtbaren linken Oberschenkels, der wieder die querstrichige Flächenfüllung zeigt, wie wir sie soeben auf dem Marienbilde des Kölner Hieronymus-Kodex kennengelernt haben.

Die Tatsache, daß es zwischen dem Godescalc und dem Kölner Evangeliar (also innerhalb der ersten Hälfte der karol. Periode, wenn man den Kölner Kodex zwischen 840 und 850 rechnet) weitere Beispiele nordischer Überlieferung unter dem Gesichtspunkte der naturfernen Darstellung nicht gibt, bedarf wohl keiner besonderen Erklärung. Vielmehr wird dadurch die Übermacht fremder Einflüsse, denen Kaiser Karl bereitwillig Tür und Tor öffnete, nur erneut bewiesen.

III. Tierornamentik und irischer Stil.

Während sich die Formen der germanischen Tierornamentik in der Metall- und Holztechnik bis zum Ausgang des 8. Jahrhunderts erhielten, legte schon die beginnende karol. Buchmalerei

[23]) Scheltema a. a. O. S. 191.

[24]) Kossinna a. a. O. S. 298.

[25]) Museumsort: Landesanstalt für Vorgeschichte in Halle a. S.

eine auffallende Zurückhaltung gegenüber allen ornamentalen Tierformen an den Tag. Das erklärt sich daraus, daß die west- und oströmischen Völker, deren Kunst man sich seit dieser Zeit als Vorbild bediente, dem Tierkörper eine realistischere Verpflichtung entgegenbrachten als die nordischen Völker. Die südliche und orientalische Auffassung wurde ihm als Einzelwesen gerecht; sie anerkannte seine figürliche Bedeutung und seine körperliche Geschlossenheit. Das Tier wurde *dargestellt*, ebenbürtig neben menschlichen und architektonischen Bildungen. So sprechen uns die Tierbilder auf römischen Mosaiken und Wandgemälden und in den syrischen Handschriften an. Von hier aus wurden die Tierdarstellungen in einzelne besonders darstellungsfreudige Gruppen der karol. Buchmalerei übernommen (s. Ada- und Théodulf-Gruppe)[1]).

Ganz anders hingegen verfuhren die nordischen Völker, die dem Tierwesen, das ihnen die südlichen Ausstrahlungswellen zutrugen, niemals einen Eigenwert als Wesen für sich einräumten. Sie lösten es vielmehr in seine Bestandteile auf und machten es ihrer ornamentalen Sprache gefügig. Von Primitivität oder Unfähigkeit[2]) kann auch bei der germanischen Tierornamentik nicht die Rede sein. Sie ist vielmehr Aussage über bestimmte Vorstellungen, die die seelische Welt unserer Vorfahren erfüllte. Diese leidenschaftlichen, sich bekämpfenden oder sich vereinigenden Tierkörper erzählen uns von Naturkämpfen des Hasses und der Liebe, denen der germanische Mensch mit kindlich-wachem Gefühl gegenüberstand. Er vermochte nicht, wie der südische Mensch, sich mit den Erscheinungen als solchen abzufinden und sie als solche

---

[1]) Abb. eines der Hauptwerke der Théodulf-Gruppe, des Cod. Memmianus (Paris, Bibl. Nat. lat. 9380) bei Bastard, **Peintures et ornements des manuscrits, 109/111.**

[2]) Sophus Müller a. a. O. S. 187 ist auch hier noch in der völlig einseitigen Auffassung befangen, die die antiken Kunstgesetze mit den allgemeinen Kunstgesetzen gleichsetzt.

künstlerisch darzustellen. Er rang vielmehr um den inneren Sinn dieser scheinbaren Wirrnis in der Natur und mußte die äußeren Gegensätze in seinem seelischen Raum zu einer Einheit zusammenreißen. Das ist der Befehl an den nordischen Menschen durch die Jahrtausende. Die Tierbilder legen ein Bekenntnis von diesem Trieb aus der Kindheit unserer germanischen Rasse ab.

Es ist erklärlich, daß durch die Fülle von fremdvölkischen Vorlagen das Auge der frühkarolingischen Buchmaler von den einheimischen Holzschnitzereien völlig abgewandt wurde. Wenn wir nun doch einzelne Tierornamente und häufigere immer wiederkehrende Typen von Tierköpfen in den karol. Miniaturen vorfinden, so muß es also eine andere Möglichkeit der Beeinflussung gegeben haben. Tatsächlich sind die Anregungen erst auf dem Umwege über irische Schriften erfolgt. Mit der Christianisierung Germaniens durch die irischen und schottischen Missionäre kamen diese insularen Handschriften in großer Anzahl in die deutschen Klöster, wo sie besonders auf die ersten karol. Miniaturen ihren Einfluß geltend machten.

Über die ganze karolingische Epoche hin haben sich allerdings nur einzelne Bestandteile der Irenkunst erhalten, so die Typen des irischen Hunde- und Vogelkopfes, die wiederum von einzelnen Schulen und Gruppen (Corbie, franko-sächsische Gruppe) besonders bevorzugt wurde. Das irische Tiergeschlinge selbst, wie es uns noch im Oxforder Mac-Regol-Evangeliar oder den insularen Handschriften St. Gallens[3]) entgegentritt, findet im Gegensatz zu dem dauernd wiederkehrenden Bandgeflecht fast keinen Eingang in die karol. Kunst. Um noch geringe Reste von solchen Motiven auf dem Kontinent festzustellen, werden wir wiederum in die Umgebung der schon behandelten Bibel von St. Gallen (Nr. 75) geführt. Hier finden wir in den von Wilh. Köhler nächstgenannten beiden Evangeliaren, Paris, Bibl. Nat. lat. 260. und London,

[3]) 1395, Sammelband pag. 422 u. 426 nach Zimmermann.

Brit. Mus. Harl. 2790, einige ornamentale Tierformen in die Kanonbögen eingezeichnet. Das Pariser Evangeliar enthält abwechselnd die irische Hunde- und Vogelform (fol. 22 b Abb. 15), zwischen denen Bandgeflechtstücke trennend eingeschoben sind. Besonders die Vogelfigur zeigt an dem eingerollten Hals, dem sich selbst in den Hals beißenden Schnabel und dem mehrfach um die Beine gewundenen Schwanz noch ganz die irische Tradition. Auffallend ist die Blattrosette, die sich auf fol. 23 a (Abb. 16) in die Rundung des gebogenen Schnabels als Füllung hineinlegt. Eine Sonderbarkeit ist ferner das langgestreckte sechsbeinige Fabeltier (fol. 17 a), dessen Kopf in den Windungen des eigenen Halsgeschlinges völlig verloren geht[4]). Das Londoner Evangeliar bringt wiederum Hund und Vogel in weniger phantastischen Bildungen, dafür aber mit einem anderen äußerst nordischen Stilmerkmal, auf das wir im folgenden noch zu sprechen kommen.

Wir würden die beiden Evangeliare auf den ersten Blick hin der südenglischen Gruppe zugeteilt haben, wenn durch das St. Galler Verzeichnis nicht ihre Zugehörigkeit zur frühturonischen Schule von Wilh. Köhler bewiesen wäre. Die Anregung für beide Handschriften scheint aber dennoch von Südengland ausgegangen zu sein, und zwar für das Pariser Evangeliar aus der Umgebung des Cutberht-Kodex und für das Londoner Evangeliar mehr aus der des Leningrader Kodex (lat. F. v. I. N. 8)[5]). Der Unterschied zwischen beiden wird aus der verschiedenen Flächigkeit der Tierformen ersichtlich; während das Pariser Evangeliar durch Schraffierungen eine merklich plastischere Auffassung verrät (fol. 22 b, 23 a), legt die Londoner Handschrift eine durchaus flächige Haltung als ausgesprochen nordisches Stilelement an den Tag (vgl. Abb. 17).

[4]) Vgl. auch Wilh. Köhler a. a. O. S. 54.

[5]) Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen, Text S. 113 bis 145; Beschreibungen S. 304 Tafel 321—326. Die Zimmermannschen Angaben gelten für das Jahr 1916. Ob sich der Kodex heute noch in Leningrad befindet, ist ungewiß.

Nach Zimmermann zeigt aber das Leningrader Evangeliar als einzige südenglische Handschrift eine geradezu auffallende Flächigkeit gegenüber dem bereits figürlicheren, wenn auch früheren, Cutbercht-Kodex[6]). Die Wahrscheinlichkeit dieser unterschiedlichen Beeinflussung wird auch von der Terminologie Wilh. Köhlers unterstützt[7]), der die Pariser Handschrift für die frühere und die Londoner Handschrift für die spätere hält[8]).

Damit wäre allerdings lediglich das Vorhandensein nordischer Tierornamente in der frühkarolingischen Kunst durch irischen oder englischen Einfluß bewiesen. Wir wissen, daß die irische Einbeziehung des Tierkörpers in das Schling- oder Flechtornament bestenfalls dem Tierstil III (nach Kossinna) entspricht, der bekanntlich seine Verbreitung mehr im Norden Skandinaviens als im deutsch-germanischen Gebiet gehabt hat. Durch die Fahrten der Nordmänner ist seine Übung sehr wahrscheinlich nach England und Irland gekommen.

Einen unmittelbaren Einfluß des eigentlich germanischen Tierstils (Tierstil II), der die Tierformen in Wirbel- und Hakenkreuzmotive auflöst und neuordnet, können wir in der karolingischen Kunst nicht nachweisen[9]). Wenn wir andererseits wissen, daß

---

[6]) Zimmermann S. 143 ff.

[7]) Über die wissenschaftliche Gravidität des umfangreichen Zimmermannschen Werkes vgl. Arthur Haseloff, Die vorkarol. Buchmalerei im Lichte der großen Veröffentlichung, Repert. f. Kunstwissenschaft Bd. XLII, 1920, Heft 4—6.

[8]) Wilh. Köhler a. a. O. S. 71.

[9]) Mit einer gewissen Genugtuung stellt das schon Sophus Müller fest: „... die frühere germanische Ornamentik war so völlig aufgegeben, daß es schwer hält, hier oder dort einzelne Reminiszenzen aufzufinden ... Hätte die karol. Renaissance nicht mit dem ganzen Kunstgeschmack der Zeit völlig gebrochen, wäre sie nicht ausschließlich aus fremdem Stoff geschaffen, da wäre es schwer zu verstehen, daß die Tierornamentik der Völkerwanderungszeit verschwand, ohne eine Spur in der nachfolgenden Zeit zu hinterlassen." Die Tierornamentik im Norden S. 130.

kurze Zeit zuvor und selbst gleichzeitig die gesamte germanische Metallschmuck-Kunst, wie auch die Verzierung der Holzbauten und Schiffskiele im Zeichen dieses Tierstils stand, so ist uns das ein beredtes Zeugnis für die unvölkische und fremdwärts gewandte Abgeschlossenheit der klösterlichen Kunst eines Karls des Franken. Die Einflüsse blieben durch sein Vorbild und seinen Willen auf zwei große Strömungen begrenzt: auf die heidnisch-antiken und auf die christlichen. Die heidnisch-germanischen Elemente blieben öffentlich ausgeschaltet. Mit den christlichen Strömungen aber trieben die vielfältigen spätantiken, syrischen, byzantinischen und allerdings auch irischen Wesensteile an germanisches Gestade, jenes bunte Stil- und Formengemisch, das uns oft die karolingische Miniaturenkunst so rätselvoll erscheinen läßt [10])

Das irische Vermächtnis des Bandgeflechts und Riemselwerkes an die karolingische Kunst hat bereits eine so vielfache Behandlung erfahren [11]), daß es sich in diesem Rahmen erübrigt, erneut darauf einzugehen. Es wäre vielleicht in einer spezifischen Untersuchung der Entwicklung des Flechtwerkstils bis zur Aufnahme in die franko-sächsische Gruppe noch manches Ergebnis festzustellen, vor allem im Hinblick auf die Assimilation an die spätantike Formgesinnung und auf die Beschränkung vom ehemals flächenfüllenden Motiv zum bloßen Rahmenmotiv.

Ein anderes bisher kaum berücksichtigtes nordisches Stilelement erregt in diesem Zusammenhange weit mehr unsere Aufmerksamkeit: das immer wiederkehrende nordische Verlangen nach

---

[10]) Vgl. hierzu auch Samuel Singer, der das Problem von der literaturgeschichtlichen Seite her in seinem Aufsatz „Karolingische Renaissance" behandelt. Germ.-Rom. Monatsschrift XIII. Jahrg. S. 199.

[11]) Ich verweise hier auf Beissel a. a. O. S. 112 ff., Janitschek, Ada-Handschrift S. 67 ff., Leitschuh a. a. O. S. 43 ff., Zimmermann a. a. O. S. 14/15, Kurt Pfister, Irische Buchmalerei, Potsdam 1927, usw.

Aufteilung der Fläche in einzelne Zellen und Felder. Die südgermanische Kunst vom 4.—7. Jahrhundert zeigt uns dieses Element bereits deutlich ausgeprägt an den erhaltenen Schnallen und Scheibenfibeln. Die Übernahme der spätrömischen (ursprünglich wohl orientalischen) Steinverzierung gab den Anlaß hierzu. Das germanische Kunstwollen begnügte sich nicht mit der Einlage oder Aneinanderreihung einzelner Steine, meist Granaten oder Almadine, sondern füllte mit ihnen den Grund dergestalt an, daß seine Reste schließlich nur als schmale Grate zwischen den Steinflächen stehen blieben [12]). So hatte sich ein neuer Grund gebildet, dem die Gratlinien, meist mit Golddrähten ausgefüllt, den Eindruck von aneinandergelegten Zellen verliehen [13]). Uns interessiert jedoch in diesem Falle nicht so sehr der Gang der Entstehung als vielmehr die Erscheinung selbst, die sich eben aus dem „möglichst vollständigen Bedecken der Fläche mit einer Fülle lebhaft bewegter Einzelformen" [14]) erklären läßt. Es ist unnötig zu sagen, daß auch hierzu die nordische Veranlagung zum ornamentalen Stil letztlich wieder die treibende Kraft gewesen ist. Goldschmidt [15]) weist als einziger innerhalb der ottonischen Buchmalerei auf das

---

[12]) Scheltema a. a. O. S. 158 ff.

[13]) Dabei wollen wir auf das gleichzeitig hier wirksame nordische Gesetz des Wechsels von Grund und Muster in diesem Zusammenhange nicht zu sprechen kommen, obwohl es im wesentlichen dazu beiträgt, den Unterschied zu den äußerlich ähnlichen Teilungsornamenten auf spätantiken Mosaiken klarzustellen. Alois Riegl („Die spätrömische Kunstindustrie" S. 357) erkennt freilich auch hierin nur ein spätantikes Element, ohne zu bedenken, daß die Wanderungen der germanischen Volksstämme die künstlerischen Eigenarten des Nordens auch in südlichere Zonen trugen. Scheltema wird diesem Austausch weit eher gerecht. Daß der klassisch-antike Stil „um jeden Preis Klarheit des einzelnen Kunstmotivs anstrebt", wird hingegen auch von Riegl mehrfach betont.

[14]) Scheltema S. 179.

[15]) Goldschmidt a. a. O. Bd. 2 S. 15 u. 16.

ornamentale Teilungssystem hin, ohne allerdings die Zusammenhänge mit der altnordischen Kunst zu erkennen und so die Begründung aus nordischem Wesen geben zu können. Seine Feststellung, daß uns solche Teilungssysteme auf irisch-angelsächsischem Gebiet entgegentreten, kann uns erst dann befriedigen, wenn wir wissen, daß sie altes germanisches Erbgut aus der Völkerwanderungszeit sind und damals von Irland aufgenommen und weiterverarbeitet worden sind. Das Resultat der irisch-keltischen Gestaltung finden wir in den bekannten Initialverzierungen des Book of Kells. Eine Überfülle von Kreisen, Quadraten, Rechtecken und Rhomben füllen den Raum zwischen den zügigen Initialschwüngen aus. Die Fläche ist in genialer Weise aufgelöst und aufgeteilt, ohne daß der Gesamteindruck der Einheitlichkeit verlorengeht. Im Zuge der Entwicklung erhält das ererbte Formelement schon hier seine höchste Steigerung, indem innerhalb der genannten Gebilde neue und kleinere Teilungssysteme der gleichen Art entstehen. Gleichzeitig erstreckt sich diese Formgesinnung in der irischen Kunst auch auf Tiere und Menschen und bezieht sie in ihre ornamentalen Teilungen ein. So zeigt das Book of Kells (pag. 290b) die vier Evangelistensymbole auf den von der Teilung ausgesparten Flächen. Die Neigung zur Aufteilung geht auf sie über; wir sehen deutlich, wie z. B. bei dem hier abgebildeten Johannes-Adler (Abb. 18) Körper und Flügel in unzählige kleine rechteckige und rhomboide Felder aufgeteilt sind. Nicht anders bei dem Evangelisten Markus des Dimma-Evangeliars (Dublin, Trin. College 59) pag. 30 (Abb. 19), dessen anatomische Bildungen an sich schon von dem irischen Schlingstil beherrscht werden. Diese Schlingen, Kurven und Kreise werden nun als gegebene Gelegenheit für eine Felderteilung benutzt, die in ganz starkem Maße unmittelbar an die alte südgermanische Glasemail- und Zellentechnik erinnert. Ob wir nun noch den Johannes-Adler aus dem gleichen Evangeliar oder Beispiele aus den Evangelistensymbolen der Echternacher Gruppe anführen, immer tritt uns wieder derselbe

nordische Teilungsstil in vielfachen Wandlungs- und Entwicklungsstadien entgegen.

In die karolingische Buchmalerei ist dieses Stilelement, wie so viele andere, anscheinend erst von Irland her wieder eingedrungen, also nicht durch direkte heimische Überlieferung weitergegeben worden. So läßt es sich vielleicht erklären, daß wir in den wenigen erhaltenen Kodizes zu Lebzeiten Karls keine Belege dafür haben. Aber mit der immer stärkeren Würdigung der irischen Überlieferung zu Zeiten seiner Nachfolger taucht es plötzlich auch in der karolingischen Miniaturenkunst auf. Einzelne Beispiele dafür haben wir in der Lamm-Gottes-Tafel der turonischen Bamberger Bibel[16]), fol. 339 b (Abb. 20), und vor allem in der Bibel Karls des Kahlen[17]), der sog. Viviansbibel[18]). Dieses letzte Werk zeigt auf fol. 330 b sehr deutlich das ornamentale Teilungssystem. Christus thront in einem Doppelkreis innerhalb eines Rhombus; die ausgesparten Zwickel zwischen Doppelkreis und Rhombus sind mit den Evangelistensymbolen angefüllt. Die Ecken des Rhombus erweitern sich bis an den Bildrahmen zu nahezu völlig geschlossenen Kreisen, in denen die Figuren von vier Propheten Aufnahme gefunden haben. In den Bildecken sind sitzend die vier Evangelisten eingefügt, die zwar nicht ebenfalls durch Trennungslinien, aber doch durch eine halbkreisförmige dunklere Grundierung der Pergamentfläche zur Bildmitte hin abgegrenzt sind.

Die Gesamtwirkung dieser Bildtafel vermittelt uns das Bestreben, die Schwere der ursprünglichen Bildfläche gänzlich auf-

---

[16]) Bamberg, Staatl. Bibl. msc. bibl. 1.

[17]) Wilh. Köhler a. a. O. S. 238 ff. Die Entstehung der Viviansbibel ist nach seinen Untersuchungen auf 845/46 festzusetzen.

[18]) Leider gelang es mir nicht, trotz vieler Versuche, das Photographische Archiv in Paris zur Übersendung einer Aufnahme (fol. 330b) zu veranlassen. Abb. bei Boinet, La Miniature Carolingienne.

zuheben, ihre Massigkeit völlig zu unterbrechen. Es ist das gleiche Wollen, das die Zellentechnik auf der Apahida-Schnalle [19]) (Abb. 21) des 5. Jahrhunderts verursachte oder die Durchbruchstechnik des südgermanischen Meckenheimer Tierwirbels [20]). Wir erkennen in dieser Stilform lediglich eine neue Art des uralten germanischen Kampfes gegen jede Körperlichkeit und Schwere [21]). In der ersten Phase der karolingischen Kunst wird der Austrag dieses Kampfes offenbar unterbrochen [22]), da ja mit dem antikischen Kunstideal ein versöhnlicheres Gefühl gegenüber Masse und Körper vorübergehend Einzug hält. Wer die Bildschöpfungen der Aachener Palastschule daraufhin betrachtet, wird ihre massige Verbundenheit, ihre irdische Gravidität ohne weiteres nachfühlen. Erst in den Tagen Karls des Kahlen setzt sich in den eben beschriebenen Bildern die kämpferische Einstellung des germanischen Geistes erstmalig wieder durch, um dann in der ottonischen Buchmalerei, vor allem in den Evangelistenbildern Ottos III. vollends wahre Triumphe zu feiern. Nur einem künstlerisch ertaubten Menschen kann die innige Verwandtschaft dieser ekstatisch geladenen Evangelisten-Visionen mit den durchbrochenen Tierwirbeln des 6. und 7. Jahrhunderts entgehen. In dieser Epoche ersteht der nordische Geist

---

19) Ausführliche Beschreibung der Apahida-Schnalle bei Alois Riegl, Spätrömische Kunstindustrie S. 323 ff. Der durchaus nach der Antike tendierende Standpunkt Riegls ist dabei allerdings zu berücksichtigen.

20) Abb. bei Scheltema S. 198.

21) Vgl. dazu Karl Ginhart a. a. O. S. 220: „Wir sahen schon und werden noch sehen, daß die nordische Kunstgesinnung auf die Überwindung körperlicher Massigkeit und Schwere besonders drängt." S. 221: „Die Werkarten ... die Körperlichkeit, Schwere und Gewicht also vergessen machen, entsprechen der nordischen Kunstgesinnung."

22) Ebenfalls Karl Ginhart S. 224: „Im Karolingischen gibt es zwar nicht mehr die besondere Betonung der Masse wie in der Antike, aber ein Zug, die Masse stärker als im Altchristlichen zur Erscheinung gelangen zu lassen, ist immerhin feststellbar."

nach der karolingischen Verkümmerung wieder in neuem Glanze. Der Weg führt schließlich weiter über die Buchkunst der sächsischen Kaiser (Evangeliştar der Uota von Niedermünster)[23]) zu den Rosettenmustern der Gotik. Auch hier gibt es noch für weitere Untersuchungen klare und aufschlußreiche Entwicklungslinien zu ziehen.

IV. Der Federzeichnungsstil.

Wenn wir im vorhergehenden uns bemühten, einige künstlerische Wesensarten der nordischen Rasse aus der bisherigen vorgeschichtlichen Forschung zu erkennen und ihr Vorhandensein in der karolingischen Buchmalerei zu überprüfen, so können wir diese Untersuchung nicht beenden, ohne auch den karol. Federzeichnungsstil auf seine Zugehörigkeit zum nordischen Wesen hin zu betrachten. Wir kommen damit in die unmittelbare Nähe eines Werkes, das zu den meistumstrittenen der frühmittelalterlichen Kunst überhaupt gehört, nämlich des Utrechtpsalters. Ich bin mir bei der Durchsicht der vorhandenen Literatur klar geworden, daß nach dem heutigen Stand der wissenschaftlichen Ergebnisse auf diesem Gebiete nichts Neues und Vorwärtsweisendes mehr ausgesagt werden kann, ohne daß man sich zugleich auf den „schwankenden Boden der Hypothese" begibt. Andererseits vermag ich aber nicht die Ansicht von Tikkanen[1]) zu teilen, daß man vor der endgültigen Lösung des Utrechtpsalter-Problems keine kunstgeschichtlichen Schlüsse aus diesen Illustrationen ziehen dürfe und den Reichtum dieser Handschrift auch erkenntnismäßig ungenutzt brachliegen lassen solle. Wir sind dabei in einer um so günstigeren Lage, als stilkritische Untersuchungen ja immer das Sehen zur ersten und letzten Grund-

---

[23]) München, Staatsbibliothek.

[1]) J. J. Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter, Leipzig 1900, Bd. 1 Heft 3, Der Utrechtpsalter S. 315.

lage ihrer Erkenntnisse machen können und sich nicht von den historischen Forschungsergebnissen ohne weiteres einzuschränken lassen brauchen. Wie oft hat es sich schon erwiesen, daß die historische Methode erst nachträglich bestätigte, was dem sehenden Auge lange zuvor klar zutage lag.

Die Frage, die uns hier gestellt ist, lautet: gehört die Ausdrucksart des Utrechtpsalters (und der von ihm abhängigen Reimser Schule) zu den Stilelementen der nordischen Rasse oder nicht?

Die Forscher, die sich bisher mit dem Utrechtpsalter oder dem Federzeichnungsstil generell befaßt haben, geben größtenteils, ohne sich dessen freilich bewußt zu sein, bereits ihre Antwort auf diese Frage. H. Janitschek[2]) bejaht sie nach Springers Vorbild[3]) in völlig unzweideutiger Art, wenn er in der Federzeichnung den ersten Versuch der künstlerischen Betätigung der Volksphantasie erblickt, die vor allem da auftrat, wohin der Einfluß der karolingischen Kulturherde gar nicht oder nur in sehr geschwächtem Maße reichte. Schon die Hervorhebung des lokalen Gegensatzes zu der karol. Palastschule verweist uns darauf, auch stilistisch das Gegenteil der römisch-antiken Haltung, also eine nordische Stilheimat für die Federzeichnung anzunehmen. Goldschmidt[4]) steht der angelsächsischen Herkunft (obwohl er sie auch nicht ganz ausschaltet) skeptischer gegenüber und neigt dazu, die letzten Kräfte für den Utrechtpsalter in Frankreich selbst, bzw. in Rom zu suchen. Dagegen erklärt sich Leitschuh[5]) wiederum, im unmittelbaren Anschluß an Janitschek, in sehr offener Sprache für den angelsächsischen Zusammenhang; er schließt allerdings auch seinerseits

[2]) H. Janitschek, Ada-Handschrift S. 105.

[3]) A. Springer, Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter, Leipzig 1880.

[4]) A. Goldschmidt, Der Utrechtpsalter, Repertorium für Kunstwissenschaft, Vol. XV, 1892, S. 156 ff.

[5]) Fr. Leitschuh a. a. O. S. 322 ff.

ein Kompromiß, indem er den Bilderkreis und den geistigen Gehalt der Illustrationen mit dem der übrigen karol. Handschriften, also auch der Palastschule, für identisch erklärt. Eine neue Idee verficht H. Graeven[6]), der dem Utrechtpsalter den Wert einer eigenen Schöpfung abspricht und die griechische Beeinflussung der Handschrift an Hand des Josuarotulus zu beweisen versucht. Graeven würde damit den nordischen Ursprung und Stileinfluß des Psalters am entschiedensten ablehnen. Die ausführliche Behandlung von Tikkanen[7]) stellt sich außerhal beiner bestimmten Tendenz nach der einen oder anderen Seite; er bemüht sich indessen in äußerst sachlicher und zurückhaltender Weise durch umfangreiche Einzeluntersuchungen Klarheit in die Wirrnis um den Utrechtpsalter zu bringen. Am Ende freilich resigniert auch er. Immerhin ist das Werk in seiner Objektivität geeignet, die Grundlage für weitere Schlüsse zu bilden. Der Franzose Durrieu[8]) neigt mehr zur Goldschmidtschen Auffassung, der Engländer Thompson[9]) hingegen scheint seinen Einfluß auf Graeven geltend gemacht zu haben. Georg Swarzenski[10]) endlich bejaht die Beziehungen zur englischen Kunst mit großem Nachdruck und scheint auch insofern auf dem richtigen Wege, als er die Reimser Erfindung in die Hände eines genialen Meisters legt. Über die von ihm aufgedeckten Zusammenhänge mit der englischen Kunst wird noch zu sprechen sein.

Die Kunstgeschichte ist also seit Springer in der überwiegenden Mehrheit geneigt, den Utrechtpsalter in irgendeine Verbindung

---

[6]) H. Graeven, Die Vorlage des Utrechtpsalters, Repertorium für Kunstwissenschaft, Vol. XXI, 1898, S. 28 ff.

[7]) Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter, s. o.

[8]) P. Durrieu, L'origine du manuscrit célèbre dit le psautier d'Utrecht, Melanges Julien Havet, 1895.

[9]) Dessen Werk mir leider nicht vorlag.

[10]) Georg Swarzenski, Die karol. Malerei und Plastik in Reims. Jahrbuch der preuß. Kunstsamml. XXIII, 1902, S. 81 ff.

mit der angelsächsischen und daher nordischen Kunst zu bringen. Das muß zuerst einmal festgestellt werden. Das Problem verknüpfte sich erst unlösbar in dem Augenblick, als Springers Ansicht, den Utrechtpsalter in die spätkarolingische Zeit zu setzen, durch Goldschmidts Datierung innerhalb der Amtszeit des Bischofs Ebo von Reims (816—835) fallen gelassen werden mußte. Nun ergab sich mit einem Schlage die bestürzende Tatsache, daß sämtliche verwandten englischen Handschriften jüngeren Datums sind als die Reimser Schule, die man so gerne von ihnen abgeleitet hätte. Außer der Biblia Greogoriana (Royal. msc. I. E. 6) [11], die wohl gleichzeitig mit dem Utrechtpsalter entstanden ist, bot nun kein einziges englisches Manuskript mehr einen Anhaltepunkt für eine ungefähre Annäherung an den Federzeichnungsstil. Die entstandene und bis heute noch nicht geänderte Situation wurde von Georg Swarzenski klar erkannt und in ihrer scheinbaren Anormalität folgendermaßen in Worte gekleidet:

„ . . . in diesem Falle wären wir genötigt, die Heimat dieses Stiles, der in Frankreich nur kurze Zeit, wenige Jahrzente hindurch, und dazu in lokaler Begrenzung, aber in seinen wesentlichen Elementen in England in verschiedenen Abstufungen und mehrere Jahrhunderte hindurch zu verfolgen ist, geradezu in das Atelier unseres Meisters zu verlegen. Das hieße, die ganze englische Kunst . . . ableiten aus einer nachweislich sporadischen Strömung . . . " [12].

Eine solche Schlußfolgerung ist natürlich keineswegs geeignet, die Kunstgeschichte auf die Dauer zu befriedigen. Ebenso unmöglich ist es aber, aus dem bestehenden Labyrinth einen Ausweg zu finden, es sei denn, das Schicksal würde uns noch eine nachweisbar ältere englische Bilderhandschrift im Federzeichnungsstile entdecken lassen. Damit ist aber nicht zu rechnen. Wir sind

---

11) Vgl. Tikkanen a. a. O. S. 175 Anm. 1.

12) G. Swarzenski a. a. O. S. 83.

daher gezwungen, die Wissenschaft auch in diesem Falle auf die Möglichkeiten zu verweisen, die eine blut- und rassemäßige Erklärung in sich schließt. Von dieser Seite her berührt uns das Problem auf das brennendste auch innerhalb unseres Themas.

Welche Gründe bewegen uns, den Federzeichnungsstil, der im Utrechtpsalter so hervorragend vertreten ist, zu den nordischen Stilelementen zu rechnen?

Wenn wir die Zeichnungen des Psalters in ihrer Gesamtheit betrachten, so überrascht uns besonders die Beweglichkeit und hastige Unruhe der Auffassung. In nervöser Hast, gleichsam improvisiert, sind die Szenen zu Papier gebracht. Die Leidenschaft, die den Zeichner treibt, braust wie ein Windsturm durch die Baumwipfel, Hügel, Mauern und Menschengruppen. Nichts steht still vor diesem Eifer, alles flieht und flattert und ist schwerelos durchgeistigt. Das ist wohl der stärkste Eindruck an den Bildern: sie sind nicht körperlich, sondern geistig in ihrer Wirkung, hineingestellt in den Rhythmus, den ein starkes künstlerisches Wollen bestimmt. Den Untersuchungen von Karl Ginhart[13]) haben wir es zu danken, daß wir alle diese Eigenschaften als eigentümlich der nordischen Rasse und Kunst erkennen. Er beweist es am Flechtwerk der Säulen der karol. Kirche zu Mals (in Tirol) und findet dieselbe Unruhe und Bewegung wieder im Stilgepräge der Gotik und des Barock, also gerade derjenigen kunstgeschichtlichen Epochen, denen heute wohl niemand mehr die Kindschaft aus germanischem Geiste absprechen wird. Es ist wunderbar zu beobachten, wie sich die Blutsprache eines Volkes durch den Wandel der Jahrhunderte immer von neuem, immer verschieden in der Form und doch immer gleich in der Art, Ausdruck und Leben verleiht. Hier im Utrechtpsalter geschah es in

[13]) Karl Ginhart a. a. O. S. 228: „Neben der Unklarheit fanden wir dann in der Wesensuntersuchung als zweiten hauptsächlichen Inhaltswert aller Nordkunst die Unruhe, die gesteigerte Bewegung."

der karol. Epoche erstmalig seit der Verdrängung der germanischen Heimatkunst, oder besser, erstmalig in Verbindung mit den durch Kaiser Karl und durch das Christentum eingeführten neuen geistigen Gehalten.

Gerade der etwa zu erwartende Hinweis auf die griechischen, spätantiken oder frühchristlichen Bestandteile hinsichtlich der Ikonographie oder Kulturgeschichte des Psalters kann uns nicht davon abhalten, die Aufnahme des Utrechtpsalters in den nordisch-germanischen Gesichtskreis zu vollziehen. Daß wir nach dem Ableben des Kaisers Karl in dem, ich möchte sagen, wissenschaftlichen Institut eines christlichen Klosters keine altgermanischen Bildmotive und auch sonst nur vereinzelte Hinweise auf germanische Lebensführung erwarten dürfen, ist wohl eine Selbstverständlichkeit. Selbst wenn die betreffende Schreibstube (wie Reims) nicht in unmittelbarem Gelehrtenaustausch mit den offiziellen karolingischen Hofschulen stand. Eine kulturgeschichtliche Dokumentierung für die Kenntnis altgermanischer Sitte ist aber nun sogar vorhanden. Tikkanen findet zwei Beispiele in den Zeichnungen für die Wiedergabe germanischer Bräuche vor: so in Psalter CXI die Verzierung des Hallengiebels mit einem geweihgekrönten Hirschkopf [14]) und zweitens, mehrfach vorkommend, das Schwingen des Speers über dem Kopfe beim Angriff auf den Feind [15]), sowie die Benutzung der Doppelaxt zum Werfen an Stelle des sonst nur üblichen Schlagens. In allen diesen Besonderheiten, wie auch in der Darstellung der Krieger ohne Kopfbedeckung erkennt Tikkanen Abweichungen von den üblichen Darstellungen in der spätantiken Kunst, die in starkem Maße auf germanisches Brauchtum hindeuten. Es ist mir unerklärlich, aus welchen Gründen die Forschung bisher von diesen Tatsachen im Utrechtpsalter so geringe Notiz genommen hat, während doch

[14]) Vgl. Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter S. 187.

[15]) Tikkanen S. 307.

andererseits die einmalige Darstellung eines völlig nebensächlichen antiken Zirkusgerätes zum Hauptbeweis für die gesamte griechische Theorie des Kunstforschers Graeven gemacht wurde[16]). Gerade die unzähligen Kampfszenen, die Freude am inhaltlichen Ausdruck und an der Beweglichkeit legen eine Berührung mit dem altsächsischen Heliandliede nahe[17]). Eine eingehende Vergleichung würde wahrscheinlich die germanische Theorie für die Entstehung des Utrechtpsalters noch weiter erhärten.

Aber zurück zum stilgeschichtlichen Problem! Mit einem Hinweis auf die mönchisch-griechischen Handschriften, wie den Chludoff-Psalter oder den frühen Josuarotulus, wurde der geringste Zweifel an der byzantinischen Heimat dieser Stilquelle bisher lächelnd beiseitegelegt. Graeven versucht sogar, sich die Lösung noch dadurch zu vereinfachen, daß er die Josuarolle als unmittelbare Vorlage[18]) für den Utrechtpsalter annimmt. Mit einer solchen bündigen Entscheidung wird man den schwierigen und verzweigten Stilfragen des Utrechtpsalters freilich nur sehr entfernt gerecht. Der Weg zu den Illustrationen des Utrechtpsalters ist ganz gewiß ein anderer gewesen. Auch wir dürfen annehmen, daß dem Schöpfer des Reimser Stiles einige byzantinische Manuskripte, vielleicht sogar der Josuarotulus, bekannt gewesen sind. Ohne diese Kenntnis wäre der bartlose byzantinische Gesichtstyp in den Zeichnungen wohl kaum in solchem Maße vertreten; ebenso deuten die Häufigkeit der Engelsfiguren und manche Reminiszenz in der Architektur auf Byzanz hin. Aber uns kann die Tatsache, daß der Utrechtmeister von hier

---

[16]) Vgl. Graeven a. a. O. S. 34.

[17]) Tikkanen gibt auf S. 197 Anm. 3 bereits eine positive Vergleichsmöglichkeit im Motiv der Fürstendarstellung an.

[18]) Graeven, Die Vorlage des Utrechtpsalters S. 28 beruft sich dabei auf Goldschmidt und führt die von diesem Forscher angegebene Zweiteilung des Psalters vor dem 77. Psalm erneut für die byzantinische Herkunft ins Treffen.

seine äußeren Anregungen bezog, noch lange nicht endgültig zufriedenstellen; besonders da der Umstand nicht wegzuleugnen ist, daß der Gesamteindruck der Josuarolle von dem des Utrechtpsalters in stilistischer Hinsicht äußerst verschieden ist.

Wir wollen diesen Unterschied — da die Engel allgemein zu den typischen Gestalten der byzantinischen Kunst gehören — an einer Engelsfigur beweisen und bedauern dabei nur, daß die Identität des dargestellten Motivs die Verschiedenheit nicht noch sinnfälliger zutage treten läßt.

Auf der Tafel IV der Josuarolle wird der Engel Michael mit geschultertem Schwert und in kriegerischer Ausrüstung dargestellt (Abb. 22). In ähnlicher Sendung und Ausrüstung zeigt der Ps. XVI des Utrechtpsalters auf der Höhe eines Berges eine Engelsgestalt, die sich mit dem Schwert gegen die Gottlosen im Tale wendet (Abb. 23). Es ist unklar, um welchen Engel als Abgesandten Gottes es sich hier handelt; uns genügt, daß beide Engelsfiguren vom Herrn zu einer Botschaft auf die Erde gesandt werden. Vergleichen wir diese beiden Figuren nun in ihrer stilistischen Auffassung!

Der Engel der Josuarolle ist völlig als ein beflügelter antiker Held mit all seiner Würde, Insichgeschlossenheit und ruhigen Pose dargestellt. Dieser Eindruck wäre selbst dann vorhanden, wenn er nicht durch Panzer und Kriegsrock und den lässig über die Schulter geschlagenen Mantel noch verstärkt würde. Deutlich unterscheiden wir Spiel- und Standbein. Der gewinkelte rechte Arm schultert das Schwert in majestätischer Haltung, während die linke Faust den Griff der Scheide umklammert. Das mit einem Kopfband geschmückte Haupt drückt Ruhe, Beherrschtheit, Entschlossenheit aus; keinerlei Leidenschaft spiegelt sich in den Mienen. Zwischen den weit auseinandergebreiteten Flügeln ordnet sich fast symmetrisch der Nimbus ein und vervollständigt den denkmalhaften Eindruck der gesamten Figur. Dieser Engel drückt das Sein in seiner ganzen für die Antike so vorbildlichen Schönheit und Ge-

messenheit aus. Selbstverständlich ist die Formgebung eine äußerst plastische; die Rundungen der Arme und Beine, die Schattengebung zwischen den Falten des Stoffes, alles entspricht dem südlichen antiken Ideal.

Wie anders faßt dagegen der Utrechtmeister seinen Engel auf! Er zeigt ihn nicht, um ihn zu zeigen; er stellt ihn nicht dar. Das Sein und Aussehen ist ihm völlig gleichgültig. Die Erscheinung des Himmelsboten hat nur insoweit ein Recht zur Existenz, als der geistige Zusammenhang des Bildes ihrer bedarf. Infolgedessen interessieren ihn nicht im geringsten die Plastik der Figur oder das Gewand oder die Schönheit der Haltung, sondern lediglich das durch diesen Engel Ausgesagte. Aus diesem Grunde steht der Gestus der Figur im Vordergrund. Der rechte Arm mit dem Schwert streckt sich gegen die Gottlosen, der linke Arm weist mit ausgespreizten Fingern nachdrücklich auf die Waage des Weltgerichts, die von einer anderen Person gehalten wird. Der so gestaltete Ausdruck ist im Augenblick des Geschehens erfaßt; denn das (wie die Finger) in geschwungene Spitzen auslaufende Flügelpaar deutet noch die Flugrichtung an, aus der der Bote Gottes zur Erde herniederschoß. Ja, es ist ein Schießen, kein Fliegen, das diese Engel des Utrechtpsalters kennzeichnet. Eine solche heftige Bewegung verträgt keine ruhigen, sich breit der Umwelt mitteilenden Rundungen der Formen und Linien wie beim Engel der Josuarolle, hier ist vielmehr das Schnelle und Spitzige am rechten Platz. Aus diesem Geiste entsteht eine Engelsfigur wie die hier vor uns liegende, entstehen alle die Tausende von anderen Kriegern, Heiligen, Tier- und Lebewesen, ja die gesamte Welt des Utrechtpsalters. Eine eingehendere Untersuchung wird es sich zur Aufgabe machen müssen, noch weitere der zahllosen Beispiele für die nordische Geisteshaltung anzuführen. Wir wollen uns mit diesem einen begnügen.

Deutlich genug erkennen wir aber daran, daß die Josuarolle und der Utrechtpsalter von zwei gänzlich verschiedenen Welt- und

Kunstanschauungen geschaffen sind. Wenn wir die griechisch-byzantinische Welt der Josuarolle als eng verwandt mit der antiken Haltung erkannten, so müssen wir die Welt des Utrechtpsalters, die nun bewiesenermaßen im Gegensatz hierzu steht, als dem nordischen Geiste zugehörig betrachten. Wir müssen das selbst dann tun, wenn wir nach den Gesetzen der historischen Wissenschaft bisher noch keine Beweise dafür erbringen können[19]).

Der Weg von der Josuarolle zum Utrechtpsalter stellt sich uns darum ganz anders dar, als ihn Graeven gesehen hat. Nicht die Tatsache der Federzeichnung allein genügt, um den Josuarotulus als Vorlage für den Utrechtpsalter zu bestimmen, fernerhin nicht die Vermutung, daß dem Utrechtpsalter eine getönte Handschrift (was bei der Josuarolle zutreffen würde) vorgelegen haben soll[20]). Das alles ist nicht das Entscheidende. Entscheidend wurde vielmehr, daß der Utrechtmeister in der Federzeichnungstechnik dieser byzantinischen Handschriften instinktsicher eine formale Entwicklungsmöglichkeit erkannt hat, die seinem und dem Wesen des nordischen Geistes entsprach.

Mit seltener Präzisität trafen hier also Anregung und geniale Meisterschaft zusammen. Während wir sonst in der Geschichte der Kunst den Verlauf so kennen, daß die Anregung von außen her sich allmählich erst den Weg in die arteigene Entwicklung bahnt, folgen hier Erkenntnis und Vollendung schlagartig aufeinander. Vielleicht hat die Kunstgeschichte in der übergangslosen Höchstleistung der irischen Kunst im Book of Kells und Book of Durrow hundert Jahre früher hierzu eine Parallele. Die Annektierung, so möchten wir es nennen, einer ursprünglich so fremden Technik wie der Federzeichnung wird von der inneren Formvorstellung einer großen künstlerischen Persönlichkeit befohlen

---

[19]) Ich verweise auf Jos. Strzygowski, Die Krisis der Geisteswissenschaften, Wien 1923.

[20]) Graeven a. a. O. S. 31.

und ausgeführt. Das ist keine bewußte, sondern eine unbewußte Handlung, die letztlich von den Kräften des Blutes geleitet wird.

Wir erkennen nun, wie töricht es wäre, wollte man die Art der Federzeichnung, die mit dem Utrechtpsalter maßgeblich für die Reimser Schule und damit späterhin auch für Fulda und St. Gallen wurde, einen griechisch-byzantinischen oder syrischen Bestandteil der karol. Kunst im bisherigen Sinne des Wortes nennen. Ein so gänzlich anderer willensmäßiger und weltanschaulicher Inhalt wurde in das ursprüngliche Gefäß gegossen, daß es sich unserem Auge als etwas völlig Neues und damit als ein Bestandteil der eigenen Kunst unserer nordischen Rasse darstellt. Von hier aus gesehen wird auch das Problem der nachfolgenden englischen Kunst einer weit würdigeren Lösung entgegengeführt als in den bereits oben behandelten Ausführungen von Georg Swarzenski.

Wenn wir annehmen müssen, daß das sog. Evangeliar des Erzbischofs Ebo von Reims (Bibliothek zu Epernay) später als der Utrechtpsalter entstanden ist, so können wir besonders an dieser Handschrift[21]) nochmals eine auffallende Besitzergreifung des karolingischen Hofschulen-Stiles von der neuartigen Formsprache des Utrechtpsalters und seines Kreises feststellen. Die antikisierende Erneuerung der Palastschule und ihrer Prachtwerke war noch zu frisch in aller Erinnerung, als daß sie schon jetzt durch eine gegenpolige Formgesinnung für immer verdrängt werden konnte. Dennoch kann kein Zweifel darüber bestehen, daß die Evangelistenbilder des Ebo-Evangeliars von einem Künstler verfertigt wurden, der in der Abtei zu Hautvillers dem Utrechtmeister sehr nahestand, vielleicht sogar zu seinen Schülern gehörte. Diese beiden sich so sehr widerstrebenden Auffassungen führen in den Bildern des Ebo-Evangeliars einen stillen und zähen Kampf,

---

[21]) Janitschek, Ada-Handschrift S. 93; Leitschuh, Geschichte der karol. Malerei S. 82.

geben ihnen aber auch zugleich ihren besonderen Reiz. Der tonige, malerische Eindruck, den die Werke der Palastschule hervorrufen, wird hier mit den Mitteln des Utrechtmeisters zu erreichen versucht, d. h. also mit den Mitteln der Unruhe, der Beweglichkeit, der Erregung. Dadurch wird eine Spannung in diese Bilder (wenn auch nicht in alle gleichmäßig) hineingetragen, die dem Ebo-Evangeliar einen vorzüglichen Platz innerhalb der karolingischen Malerei zuweist. Die Motive hat der Künstler den Vorbildern der Palastschule, besonders wohl den Evangelistenbildern des Wiener Schatzkammer-Evangeliars, mit großer Unbekümmertheit entlehnt. Die gleiche römische Toga verhüllt die Figuren; über die Knie schwingen sich die gleichen Schriftbänder (vgl. das Markusbild, Abb. 24, der Berliner Staatsbibliothek, Theol. lat. Vol. 216)[22]; Sessel, Schreibpult, ja selbst die Anordnung der Evangelistensymbole und der pflanzlichen Motive stimmen überein. Die weiche, malerische Wirkung wird in der Tönung der Toga und des Hintergrundes ganz offen erstrebt.

Und doch sind es andere Menschen, die uns hier ansprechen, ist es eine andere Umgebung, in der sie sitzen. Der Unterschied liegt in der Linienführung begründet (vgl. Abb. 25). Die Falten der Gewänder sind strichig gezeichnet in einer fließenden Parallelität; die Ränder häufen sich in Zickzackstrichen. Das Gewand umkleidet den Körper nicht mehr, sondern es weht um die Glieder wie ein Schleier, der vom Winde bewegt und gesträhnt wird. Dieselbe Veränderung geht mit den Hügeln und Landschaftsbildern der antiken Vorlagen vor sich. Sie verlieren völlig ihre ruhige Gelagertheit und beginnen um die Evangelistenfiguren — wie auf dem Johannesbilde — in rotierenden Bewegungen zu kreisen. So ist die Formgebung inmitten der antikisierenden Elemente wiederum völlig auf Ausdruck eingestellt. Die innere

[22]) André Michel, Histoire De L'Art, Paris 1926, 4. Kapitel: Paul Leprieur, L'Art de l'époque mérovingienne et carolingienne S. 361.

prophetische Erregtheit der Evangelisten soll künstlerisch zu Worte kommen; das ist, bewußt oder unbewußt, die Absicht des Künstlers. Diese Absicht, dieser künstlerische Wille verbindet das Ebo-Evangeliar aufs engste mit dem Utrechtpsalter und damit mit dessen nordischem Gehalt [23]).

Die Auffassung des Ebo-Evangeliars ist der nächste Schritt, der mit bewundernswerter Folgerichtigkeit auf die geniale, aber kühne Erfindung des Utrechtmeisters im Zuge der Überwindung der spätantiken karolingischen Invasion folgen mußte. Niemals wäre allein vom Utrechtpsalter her der Weg in die mittelalterliche Kunst frei gewesen. Das Ebo-Evangeliar hat zu seinem Teile mitgeholfen, ihn zu eröffnen. Die Welle der Antike, die noch einmal in den Tagen des Kaisers Karl hoch gegen die germanische Kunst brandete, konnte und durfte nicht einfach unterdrückt oder übersehen werden, sie mußte vielmehr in die arteigene und volkstümliche Formgesinnung übergeleitet und mit ihr verschmolzen werden. Dabei mußten beiderseits etliche Bestandteile der neuzubildenden Kunst der Zukunft, die wir dann die deutsche Kunst nennen dürfen, zum Opfer gebracht werden. So beginnt die Hinausdrängung des spätantiken Raumgefühls bereits mit dem Ebo-Evangeliar. Andererseits nimmt die germanisch-volkstümliche Kunst die Gestaltung der menschlichen Figur als unendlichen Gewinn in ihre Blutbahn über. Die erschütternden, innerlich bewegten und zutiefst deutschen Figuren der Kreuzigung eines Grünewald viele Jahrhunderte später wären vielleicht nicht möglich gewesen, wenn nicht der Meister des Ebo-Evangeliars zuerst diese hier beschriebene Synthese vollzogen hätte.

---

[23]) Unberührt hiervon mag man besonders für die Kanonestafeln des Ebo-Evangeliars einen stark syrischen Einfluß, vielleicht nach dem Rabula-Evangeliar, nachweisen.

C. Zusammenfassung.

Wenn wir nun, am Ende unserer Untersuchungen angelangt, die sich daraus ergebenden Erkenntnisse zusammenfassen und für den Gesamtverlauf der deutschen Kunst verwerten wollen, so werden wir uns auch hierbei nicht von tendenziösen Strömungen nach der einen oder anderen Richtung hin leiten lassen. Lediglich der Standpunkt, von dem aus wir unsere Untersuchung geführt haben, ist ein neuer; und ein neuer Standpunkt bedingt naturgemäß neue Erkenntnisse und Urteile.

Wir haben versucht, die bisher von der Kunstwissenschaft angewandte statische Bewertung zu verlassen und sie gegen eine dynamische auszutauschen, d. h. gegen eine Bewertung, die den Kräften der Rasse und des Blutes als den treibenden Faktoren im Kunstschaffen der Völker gerecht wird, und die alle Entwicklungsergebnisse als die Resultanten von rassisch-künstlerischen Kämpfen und Auseinandersetzungen erkennt. Darum ist für den Kunstwissenschaftler der nationalsozialistischen Weltanschauung die Kunstäußerung eines Volkes künftighin nicht mehr von der rassischen Substanz dieses Volkes zu trennen; es wird daher, um die Kunstform zu erfassen, unerläßlich nötig sein, das Wesen des Volkes, dem sie entsprang, in seinen tiefsten Regungen zu erforschen.

Die karolingische Epoche, das sahen wir bereits, ist nicht als eine Stufe der Weiterentwicklung aus der zeitlich vorhergehenden merovingischen oder altgermanischen Kunst zu bezeichnen. Sie stellt vielmehr durch die gewaltigen, gleichzeitig wirkenden

Einflüsse Kaiser Karls und des Christentums die Wende dar zu einem Ideal der Verschmelzung des Antiken mit dem Christlichen. Durch die Weltmission des Christentums erschlossen sich auch die syrischen, byzantinischen und irischen Quellen der karolingischen Kunst. Eine gewaltige Anzahl von fremden Elementen, also von Äußerungen einer rassisch fremden Welt- und Lebensauffassung kam hierdurch mit den germanischen Stämmen, deren Söhne vielfach als Mönche in christlichen Klöstern lebten, in Berührung. Die von mir gegebenen Beispiele unter den karolingischen Handschriften rühren fraglos von solchen germanischen Schreibern her.

Nunmehr begann die Auseinandersetzung des germanischen Wesens mit den von außen eindringenden Elementen, wie sie sich in den behandelten Manuskripten zeigt. Noch niemals, soweit sich Kunstäußerungen altgermanischer Herkunft nachweisen lassen, ist der germanische Mensch künstlerisch und damit weltanschaulich in gleicher Weise aufgerührt und aufgerüttelt worden wie in dieser Zeit. Die noch vorhandenen und hier angeführten Beispiele vermitteln uns leider nur einen verhältnismäßig schwachen Eindruck. Dennoch erkennen wir selbst hieran, daß dieser gigantische Kampf des Denkens und Empfindens nahezu alle Charakteristika des germanischen Wesens zur Abwehr auf den Plan rief.

Wir sahen, daß in einer der frühesten Alkuinbibeln die Erinnerung an die abstrakte geometrische Ornamentation der urgermanischen Stein- und Bronzezeit in dem Augenblick wieder ihre (allerdings vorübergehende) Auferstehung feiert, da die stilisierten Formen der spätrömischen Kunst dem germanischen Miniaturenschreiber vertraut gemacht werden sollen. Wir sahen, daß die arteigene Veranlagung des germanischen Menschen, die ihn zwingt, jede irdische Erscheinung vom Geiste her zu erfassen, zwangsweise eine Entkörperlichung auch in der Kunst bedingt. In die Sprache des Künstlerischen übersetzt, verlangt

dieses Gesetz eine Hervorhebung des Flächigen, eine Umwandlung in das Ornamentale und eine unbedingte Vermeidung jeglichen plastischen Momentes. Alles dies sind Stilelemente, die wir an den Bildern des Godescalc-Evangeliars aufzudecken versuchten, eines Manuskripts, das wahrlich doch Vorlagen syrischen und römischen Geistes besaß.

Der instinktive Drang, den Kampf mit den körperlichen Erscheinungsformen dieser Welt immer und immer wieder aufzunehmen, äußert sich künstlerisch aber noch in einer Reihe von anderen Formen; diese eine Wurzel hat also mehrere und äußerlich verschiedenartige Triebe hervorgebracht. Eine andere Form zeigte uns schon in der bisher ungewohnten Darstellung der menschlichen Figur im Kölner Dombibliothek-Evangeliar. Die Entkörperlichung soll hier — wie in den angeführten Zeugnissen der altgermanischen Vergangenheit — durch Auflösung der Formen und Sichtbarmachung des Kerns erreicht werden. Es ist, als versuchte der germanische Mensch nun, indem er die äußere Hülle beiseite räumt, an das von ihm so heiß erstrebte Wesenhafte, an das Innerste, an den geistigen Gehalt endlich heranzukommen[1]). Diese faustische Sehnsucht offenbart sich uns ja bekanntlich im Verlauf der gesamten deutsch-mittelalterlichen Kunstgeschichte. Sie spricht uns an aus den Naumburger Stifterfiguren, wie aus Grünewalds Werken, aus Dürer, wie aus den verwirrenden Reliefs des Adam Krafft. Es ist das Ringen mit Gott, das alle großen künstlerischen und heldischen Offenbarungen des deutschen Geistes in eine tiefe, von innen her quellende Religiosität hineinstellt, in eine Gebundenheit an die jenseitigen Kräfte, deren Sprache zu enträtseln er sich berufen fühlt.

Wir sahen ferner, wie diese diesseitsferne Sehnsucht sich in einer weiteren Stilform gegen die dem Körperlichen anhaftenden

---

[1]) Vgl. Karl Theodor Strasser, Deutschlands Urgeschichte, Frankfurt 1933, S. 66.

Attribute der Masse und Schwere wendet: in der Zellenteilungs- und Durchbruchstechnik. Sicherlich muß man Karl Ginhart beistimmen, wenn er sich der Verwendung von Holz als altgermanische Kunstmaterie hauptsächlich aus diesem Trieb erklärt[2]). Der Stein in seiner Härte und Schwerfälligkeit setzte einem solchen Bestreben von Natur aus zuviel Widerstände entgegen. Die verschiedensten Beispiele von der irischen Kunst über die karolingische bis hin zur ottonischen Kunst bewiesen uns, daß auch die aus nordischem Geist geschaffene Buchmalerei sich dieses Mittels bedient, um die Kraftmasse innerhalb einer Fläche zu verteilen und zu verlagern. Der Masse wird durch die Zellenteilung oder durch durchbruchähnliche Formationen die Unterstützungsbasis entzogen; und damit wird sie in ihrer Wirkung völlig vernichtet. Das aber war die Absicht des nordischen Künstlers. Vom Begriff des Raumes aus gesehen tritt uns späterhin dieselbe Absicht wieder in der gotischen Architektur entgegen; aus der massigen romanischen Rundsäule gliedert sich in allmählicher Entwicklung die gotische Pfeilersäule auf. Licht und Luft durchdringen in dem durchbrochenen Wirrwarr vom Maßwerk der Fenster, von Krabben und Fialen die emporstrebende Vertikale des gotischen Turmes und vermählen sich mit ihm, während sich die glatte Masse des antiken Tempels bekanntlich völlig abschließt und isoliert von dem ihn umgebenden Raum.

Wir sahen endlich, daß alle diese Teilerscheinungen der germanischen Weltauffassung mit physischer Notwendigkeit eine Neigung zur Unstete, zur Ruhelosigkeit, zur hastigen Bewegung bedingen. Indem die körperliche Erscheinung vom Geistigen her erfaßt werden soll, müssen notwendigerweise Haltung, Gewandung und das Sichzurschaustellen des Körpers an Interesse verlieren. Dafür aber wird der Körper zum Symbol einer geistigen Idee erhoben. Dasein, Mienen und Gesten des Menschen oder

[2]) Karl Ginhart, Nordkunst-Südkunst im Abendland S. 220.

überhaupt des gezeigten Gegenstandes drücken nunmehr das Gedankliche und Seelische aus. Sie sind Dolmetsch aus der Sprache des Abstrakten. Wir müssen es einmal an dieser Stelle betont feststellen, daß durch diese germanische Eigenart die gesamte Kunst, die sich bisher mit dem Begriff der Antike deckte, *erst in die höchste ethische Sphäre gehoben worden ist, nämlich auf jene Stufe, wo die darstellende Kunst beginnt, zum Gleichnis des Ewigen und des Absoluten schlechthin zu werden.*

Auf die künstlerischen Stilgesetze übertragen bedeutet diese Rassehaltung den Ausbau des Bewegungsstiles, wie wir ihn vorbildlich in der Federzeichnung des Utrechtpsalters vorfanden. Mag sich meine Theorie von der Entstehung dieses ausgeprägten Stiles nun mit der Ansicht anderer Kunstforscher decken oder nicht, feststeht, daß die Stilform der Bewegung und Unruhe (besonders der Drehung) in den Tier-, Hakenkreuz- und Dreiwirbeln des 6. und 7. Jahrhunderts wiederum schon ihre frühgermanische Überlieferung besitzt [3]). Feststeht ebenfalls, daß späterhin Gotik und Barock, als unstreitig deutsche Kunsterscheinungen, unzählige Momente der Bewegung in sich schließen; ungerechnet der Tatsache, daß der bewegliche Illustrationsstil bei den germanischen Angelsachsen so bereitwillig Aufnahme gefunden hat. Es ist also eine Erscheinungsform, die aus dem Gesamtbilde der nordischen Kunst nicht hinwegzudenken ist.

Von zahlreichen Forschern der jüngeren Zeit, wie den Kunsthistorikern Deckert, Schardt, Scheltema und den Vorgeschichtlern Kossinna, Wilh. v. Jenny u. a., wird die karolingische Periode mit Recht als eine Zeit der Überfremdung der schon damals zwei Jahrtausende alten germanischen Kultur dargestellt. Trotzdem wollen wir uns der Einsicht nicht verschließen, daß gerade diese

---

[3]) Vgl. Karl Theodor Strasser a. a. O. S. 72/73.

Überfremdung unbewußt und ungewollt die germanischen Kräfte (in der gezeigten Art) zum Widerstand aufgerufen hat. Wir wissen, daß die germanische Kunst zur Zeit des Tierstils III in den nördlicheren Gebieten ein verhältnismäßig mattes und zukunftsloses Dasein führte, daß die Kraft zur künstlerischen Formung mehr und mehr erlahmte. Die gleiche Entwicklung hätte auch in den deutschen Gebieten kaum irgendwelche neuen Kunstblüten hervorgebracht. Durch die karolingische Auseinandersetzung mit den fremdartigen Geistes-, Kunst- und Kulturgütern kam die kräftige Eigenart des germanischen Geistes in ihren verschiedensten Äußerungen wieder zu Worte. Nur so wurde durch eine gütige und weise Vorsehung erreicht, daß diese Kräfte von nun an in immer stärkerem Maße die Kunst des deutschen Mittelalters bestimmen konnten. Die Berührung mit der Antike und mit den darstellungsfreudigen Elementen des Orients verhalf der germanischen Begabung zu einem neuen und, man darf wohl sagen, erwünschten, weil notwendigen Betätigungsfeld.

Die Darstellung der menschlichen Figur und überhaupt figürlicher Szenen wurde der deutschen Kunst hierdurch allmählich geläufig. Das germanische Wesen war somit vor eine neue und unerhört große Aufgabe gestellt: es war gezwungen, die phantasievollen, aber ideologischen, unrealen und wirklichkeitsfremden Träumereien seiner stammlichen Kindheit zu überwinden und sich mit den Gesetzen der Realität auf dieser Erde vertraut zu machen. Das ist im 9. und 10. Jahrhundert innerhalb der Malerei (besonders aber der Buchmalerei) geschehen, im 11. und 12. Jahrhundert durch die massive Architektur, die Einbeziehung des Steines als Kunstmaterie und die Schaffung des raumlosen Reliefs. Und nochmals ein Jahrhundert später stehen die Plastiken des Reiters zu Bamberg, des Straßburger Münsters, des Naumburger Domes vor unseren Augen, mit ihnen ein Höhepunkt der mittelalterlichen Kunst überhaupt.

Das Wunderbare an dieser seit der karolingischen Kunst einsetzenden Entwicklung ist die Tatsache, daß die germanischen Kräfte in diesem Ablauf erhalten bleiben, ja hierin erst zu ihrer rechten Entfaltung kommen. Was bewegt uns beim Anblick des Speyerer Domes? Der Ausdruck der, wie Schardt es einmal genannt hat, dynamisch geballten Kraft, die das Bauwerk wie ein großes steinernes Schiff mit Türmen als Masten durch die Zeiträume dahinsegeln läßt. Was uns packt, ist also der germanische Geist. So entpersönlicht in gleicher Weise der Meister des Braunschweiger Christus im 12. Jahrhundert die dargestellte Leidensfigur, indem er sie zum Symbol alles Leidens auf dieser Erde erhebt. So rührt uns die Uta zu Naumburg durch die unaussprechliche Milde und Lieblichkeit ihres Gesichtsausdrucks, eines Ausdrucks, wie wir ihn in der marmornen Gesichtsschönheit griechischer Göttinnen vergeblich suchen.

Das germanisch Besondere hat sich durch die antik-orientalische Motiv- und Materialinvasion der karolingischen Epoche hindurchgerungen. Es hat sich die neuen gegenständlichen Motive, die neue wirklichkeitsnahe Materie als selbstverständliche Mittel erobert und sich auf dieser neuen Basis zu höheren Zielen und Zwecken des germanischen Geistes erhoben. Der deutsche Künstler schafft nunmehr auf dieser höheren Ebene einer freiwilligen Anerkennung der Form und Darstellung wiederum aus dem Reichtum seiner rassischen Eigenart heraus. Unendlich viele Beispiele bis in den Naturalismus des 15. Jahrhunderts mit Konrad Witz und Pacher oder bis zu dessen Überwindung durch Altdorfer und Grünewald könnten wir noch als Beweise geben. Wir wollen es damit genug sein lassen. Der Kunstforscher weiß, wie stark sich bis zum Humanismus die deutsche Kunst immer und immer wieder an den stofflichen Dingen dieser Welt entzündet hat, aber wie stark auch zugleich das Bestreben ist, diesem Stoffe eine geistige Wertung zu geben und ihn damit an das Ewige und Unvergängliche zu ketten. Diese Jahrhunderte deutscher

Kunst sind wahrhaft das Spiegelbild der deutschen Seele! Wir wollen uns das vor allem in heutiger Zeit ins Gedächtnis rufen, da eine kommende Kunst die Aufgabe hat, der neuen Weltanschauung des Nationalsozialismus Ausdruck und Sprache zu verleihen. Mit der karolingischen Kunst beginnt und mit dem Humanismus endet diese Hohe Zeit der deutschen Seele. Vielleicht läßt es sich die Kunstgeschichte angelegen sein, noch weitere Teilgebiete dieser reichsten Epoche des deutschen Kunstschaffens auf dieselben Merkmale und Wesenszüge hin zu untersuchen, wie es diese kleine Abhandlung versucht hat. Es geschah und geschieht zur Klärung der Vergangenheit und zum Nutzen der Zukunft unseres deutschen Volkes!

Abb. 1
St. Gallen Stiftsbibel 75, pag. 690

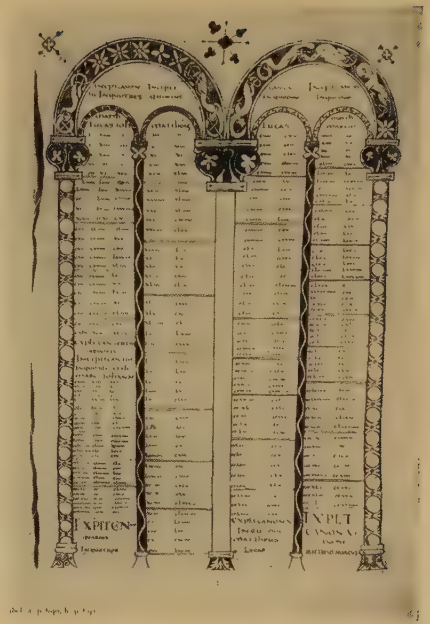

Abb. 2
St. Gallen Stiftsbibel 75, pag. 691

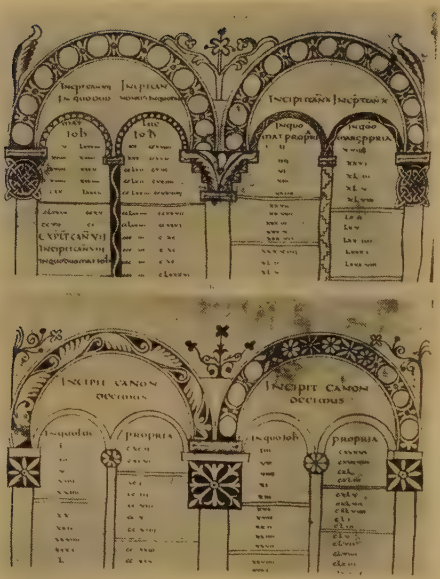

Abb. 3
St. Gallen Stiftsbibel 75
oben pag. 692
unten pag. 693

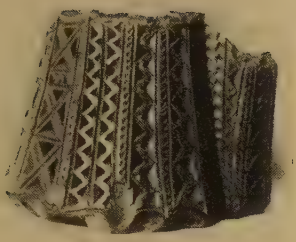

Abb. 4
Lichtstock aus dunkelrotem Ton (Kirchheim u. Teck)
(Staatl. Altertümersammlung Stuttgart)

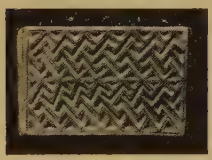

Abb. 5
Nydamer Mundblech, Silber und Niello
(Kunstgewerbemuseum Flensburg)

Abb. 6. Godescalc-Evangeliar (Paris, Bibl. nat. lat. 1203) Christus (nach Goldschmidt)

Abb. 7
Godescalc-Evangeliar (Paris, Bibl. nat. lat. 1203)
Johannes
(Les Archives Photographiques, Paris)

Abb. 8
Godescalc-Evangeliar (Paris, Bibl. nat. lat. 1203)
Lebensbrunnen
(nach Goldschmidt)

Abb. 9. Evangeliar der Kölner Dombibliothek, Kodex 14
Maria und Johannes (Rheinisches Museum der Stadt Köln)

Abb. 10
Silberfibel aus Vedstrup auf Seeland
(Kgl. Museum zu Kopenhagen)

Abb. 11

Abb. 12

Ausschnittvergrößerungen
des Kölner Dombibliothek-Evangeliars
der Silberfibel aus Vedstrup

Abb. 13
Evangeliar der Kölner Dombibliothek, Kodex 14
Hieronymus
(Rheinisches Museum der Stadt Köln)

Abb. 14
Reiterstein von Hornhausen (um 800 nach Hahne)
(Landesanstalt für Vorgeschichte, Halle a. d. S.)

Abb. 15

Abb. 16

Paris, Bibl. Nat. lat. 260, fol. 22 b (Abb. 15)
fol. 23 a (Abb. 16)
(Staatl. Bildstelle)

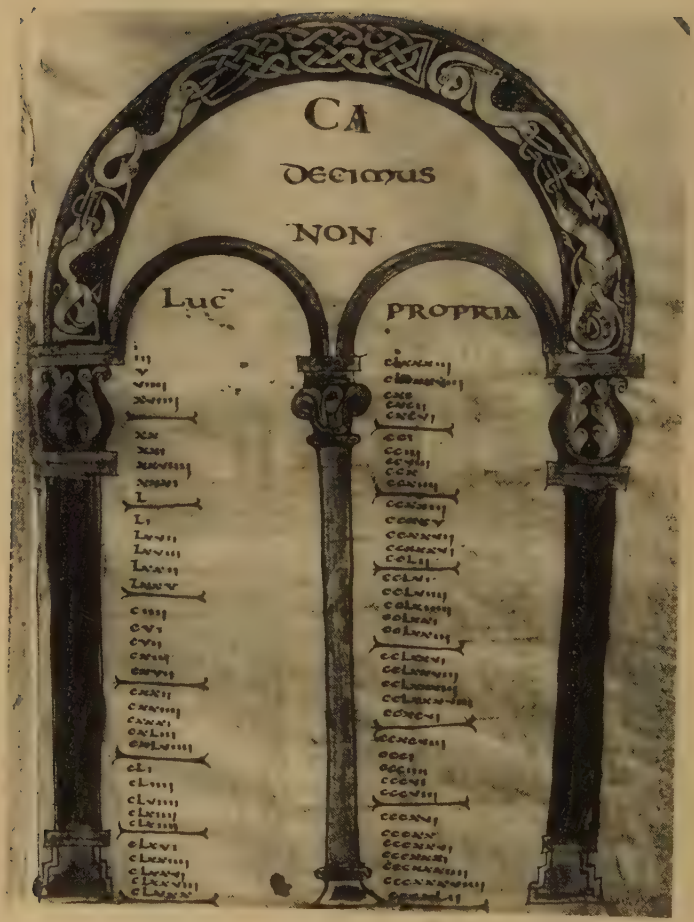

Abb. 17
London, Brit. Mus. Harl. 2790, fol. 27 a
(Staatl. Bildstelle)

Abb. 18.
Book of Kells, pag. 290 b
Ausschnitt-Photographie:
Johannes-Adler
(Dublin, Trinity-College)

Abb. 19.
Dimma-Evangeliar. Dublin, Trin. Col. 59, pag. 30
Evangelist Markus
(Dublin, Trinity-College)

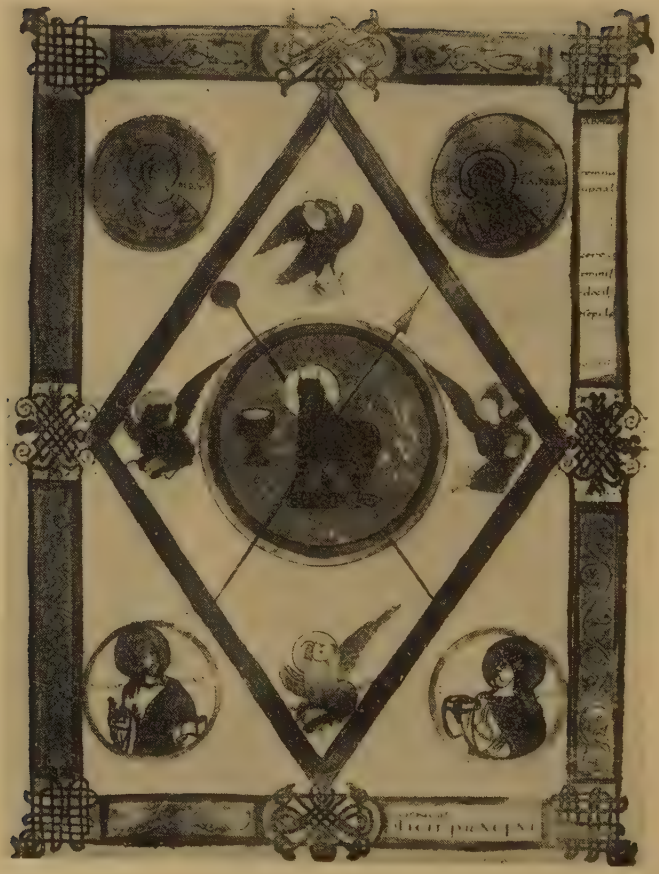

Abb. 20
Bamberg, Staatl. Bibliothek, msc. bibl. 1, fol. 339
Lamm Gottes
(Staatl. Bibliothek, Bamberg)

Abb. 21
Apahida-Schnalle (Landesmuseum zu Klausenburg, Rumänien)

Abb. 22
Josua-Rolle
(Ausschnitt-Photographie)
Tafel IV

Abb. 23
Utrechtpsalter (Ausschnitt-Vergrößerung) Ps. XVI

Abb. 24
Berliner Staatsbibliothek, ms. theol. lat. fol. 260
(fol. 75 v.)
(Handschr.-Abtlg. der Staatsbibliothek)

Abb. 25
Ebo-Evangeliar (Bibl. zu Epernay)
Evangelist Johannes
(nach Bastard, Tafel 119)

Schrifttum.

I. Kulturgeschichte.

Evola, Heidnischer Imperialismus, Rom 1933.

Günther, Rasse und Stil, München 1927.

Kossinna, Germanische Kultur des 1. Jahrtausends n. Chr., Leipzig 1932.

Nadler, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften, 1923.

Patzelt, Die Karolingische Renaissance, Beiträge zur Geschichte des frühen Mittelalters, Wien 1924.

Rosenberg, Der Mythus des 20. Jahrhunderts, München 1930.

Singer, Karolingische Renaissance, Germ.-Rom. Monatsschrift XIII. Jahrg. 1925.

v. d. Steinen, Karl der Große, Leben und Briefe, Breslau 1928.

Strasser, Deutschlands Urgeschichte, Frankfurt 1933.

II. Kunstgeschichte.

A. Allgemeine Schriften.

Deckert, Deutsche Kunst, Breslau 1931.

Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg 1893.

Michel, **Histoire De L'Art**, Paris 1926.

Riegl, Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893.

Schardt, Die Kunst nach rassischem Gesichtspunkt. Unveröffentlichte Denkschrift, 1933.

Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, München 1863.

Strzygowski, Die Krisis der Geisteswissenschaften, Wien 1923.

Bastard, Peintures et ornements des manuscrits. Paris 1832 bis 1869.

Beissel, Geschichte der Evangelienbücher in der 1. Hälfte des Mittelalters, Ergänzungshefte zu den Stimmen aus Maria Laach, 92 u. 93, Freiburg i. Br. 1906.

Boinet, La Miniature Carolingienne, Paris 1913.

Clemen, Studien zur Geschichte der karolingischen Kunst, Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XIII, 1890.

— Merowingische und karolingische Plastik, Bonn 1892.

Durrieu, L'origine du manuscrit célèbre dit le psautier d'Utrecht, Melanges Julien Havet, 1895.

Ginhart, Nordkunst-Südkunst im Abendland, Beiträge zur vergleichenden Kunstforschung Bd. 2, Wien 1922.

Goldschmidt, Die deutsche Buchmalerei, München 1928.

— Der Utrechtpsalter, Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XV, 1892.

Graeven, Die Vorlage des Utrechtpsalters, Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XXI, 1898.

Haseloff, Die vorkarolingische Buchmalerei im Lichte der großen Veröffentlichung des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. XLII Heft 4 bis 6, 1920.

Hieber, Die Miniaturen des frühen Mittelalters, München 1912.

Jakobi, Die deutsche Buchmalerei in ihren stilistischen Entwicklungsphasen, München 1923.

Janitschek, Die Karolingische Buchmalerei, 3. Teil der „Trierer Ada-Handschrift", Leipzig 1889.

v. Jenny, Germanischer Schmuck des frühen Mittelalters, Berlin 1933.

Köhler, Die Karolingischen Miniaturen, Bd. 1: Die Schule von Tours, Berlin 1930.

Lamprecht, Initialornamentik des 8.—13. Jahrhunderts, Leipzig 1882.

Leitschuh, Geschichte der karolingischen Malerei, ihr Bilderkreis und seine Quellen, 1894.

Müller, Die Tierornamentik im Norden, Hamburg 1881.

Pfister, Mittelalterliche Buchmalerei, München 1922.

— Irische Buchmalerei, München 1922.

Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie, Wien 1927.
Salin, Die altgermanische Tierornamentik, 1904.
van Scheltema, Die altnordische Kunst, Grundprobleme vorhistorischer Kunstentwicklung, Berlin 1923.
Springer, Die Psalterillustrationen im frühen Mittelalter, Leipzig 1880.
Strzygowski, Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000 (Der Norden in der bildenden Kunst Westeuropas), Wien 1926.
Swarzenski, Die karolingische Malerei und Plastik in Reims, Jahrbuch d. Preuß. Kunstsammlg. Bd. XXII, 1902.
— Die Salzburger Malerei, Leipzig 1913.
Tikkanen, Die Psalterillustration im Mittelalter, Leipzig 1900.
Zimmermann, Vorkarolingische Miniaturen, Berlin 1916.

Lebenslauf

Am 4. Juli 1903 wurde ich, Waldemar Otto Stöffel, in Erfurt geboren. Ich absolvierte dort das humanistische Gymnasium und studierte darauf in Leipzig, Berlin, München und Halle. Meine Studien unterbrach ich Ende 1929, als meine Betätigung für die nationalsozialistische Bewegung einsetzte. Ich war in Halle SA-Mann. Am 1. März 1930 trat ich in die Schriftleitung der neugegründeten nationalsozialistischen Zeitung des Gaues Halle-Merseburg ein und leitete sie, zuletzt als Hauptschriftleiter, bis Mitte Dezember 1932; während der Deutschlandflüge des Führers hatte ich die Verantwortung für den Meldekopf Halle a. S. Im gleichen Gau leitete ich den Kampfbund für Deutsche Kultur vom Juni 1931 bis September 1933. Nach der Machtübernahme der nationalsozialistischen Bewegung wandte ich mich wieder meinen kunstgeschichtlichen und deutschkundlichen Studien zu und bestand die mündliche Promotionsprüfung am 13. Februar 1935.